



朱光潛全集

20

# 朱光潛全集

## 第二十卷



(皖)新登字03号

**朱光潜全集**

**第二十卷**

安徽教育出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

\*

开本850×1168 1/32 印张10.5 字数300000

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数：5000

ISBN7-5336-1166-7/G·20

---

定价：10.50元

## 第二十卷说明

本卷收译者各个时期发表、未收进其文集的单篇译文与译者所分担的三本书的部分译文，计17篇。

《朱光潜全集》编辑委员会

1991年12月

F25-11





1986年2月与北京大学哲学系杨辛同志在一起

(一) 要能著的欲解有三个要点：(一) 爱神最大，所以最尊；  
 (二) 爱神助人就善，害人就恶，有过能的作用；(三) 尊敬爱神的  
 人必全心全意，不惜牺牲性命，才达到爱情的最高理  
 想。他的见解很平凡，文章全是摹倣说教而作家的个  
 格，一味掉书袋，盲目信任传统，要弄修词的小技俩。  
 (二) 希腊的阿弗洛第特 (Aphrodite) 相当于罗马的维努斯 (Venus)，是女爱神。她的出身在希腊有两个传说。一  
 说最初天神被兒子殺死，把尸首砍碎投到海里，海里  
 起了一片白浪，就变成阿弗洛第特 (按赫西俄德的神  
 谱)。这就是本文所谓天上女爱神。另一说是荷马史诗

25 X 20 - 500

作者手迹

# 目 录

(单篇译文)

各国对于心理学之贡献 .....	1
歌德评《最后的晚餐》 .....	11
艺术是什么 .....	17
歌德与白蒂娜 .....	40
露西 .....	57
最后的说书人 .....	58
叶芝诗选 .....	64
梦中小儿女	
——一个幻想 .....	74
古瓷 .....	79
人生与艺术的简语 .....	86
传统与个人的资禀 .....	93
论艺术 .....	99
德国的语言学、文学、造形艺术与建筑 .....	114
德国文学 .....	155
彭斯诗三首 .....	305
敏·考茨基和她的创作 .....	311
政治经济学的方法 .....	325

# 各国对于心理学之贡献

〔英〕竺来佛

有人说，心理学是一个极旧的学问，但是一个极幼稚的科学。这句话实在不错。从初有人类思想以来，吾人内心状况早已惹人注意思索。但是到很近的时代，人家才拿心理当作一种科学研究。关于科学的心理学之发展，西方各国都各有所贡献，而且各国的贡献大半都各有各的特点。

科学的心理学可以说是从洛克的《论人的知解力》(Locke, Essay on the Human Understanding)起。这不是说洛克是第一个人用纯粹科学精神来考究事例。如果就这方面说，在洛克前几世纪已有许多忠实的学者倡之于先了。意大利庞彭腊齐(Pomponazzi Pietro, 1516)和西班牙路多维科·维甫(Ludovico Visves, 1540)是很显著的。但是从洛克以后，心理学知识才逐渐固定，才逐渐扩充，才逐渐具科学的形式，才有继续的发展。而且现在心理学的重要趋势差不多都可溯源到洛克。洛克以前，进步之迹虽然还可以东边找出一段，西边找出一段，然而总不免残缺零碎，不易扒梳。因此我们姑且把洛克当作近代心理学的始祖。

从洛克本身到洛克以后，心理学之进行，差不多有两条很分

明很相反的路途。这两条路到今日才相交会。照洛克说，吾人知识源泉总不外乎两种：一为知觉，一为思维。换句话说，一从外感 (outer sense)，一从内感 (inner sense)，因偏重一方面，于是心理学遂划而为二；极端行为派与极端内省派因之以起。在德国思想界，沃尔夫 (Wolff 1699—1754) 尝认明这两种学派。沃尔夫是第一个人用莎拷逻辑 (psychology) 一个字名心理科学，他把心理学分为两部分：一为经验心理学，一为理智心理学。后来理智心理学遂成为德国派的特色。至于英法意三国则以受洛克的影响，而经验心理学遂蔚为正宗。

我们还应当回溯一步。沃尔夫心理学和通常德国派心理学，与其谓直接受洛克的影响，不如谓为受莱布尼兹 (Leibnitz, 1646—1716) 的反动的影响。莱氏影响之重要，不过仅让洛克一步。莱氏为洛克心理学的批评者而非赞助者。其批评洛克，不仅想调和经验理智两派，而且引人注意内心生活之重要。洛克对于此点盖阙如。至莱氏倡之，内心生活之重要才为世所公认。就中尤以心的自然流动与无意识的现象两点为极有着重之价值。不过莱氏所用的手续，象后来他的一般德国门徒一样，大半是演绎的，不是归纳的，是理智的，不是经验的。

上述两派心理学的趋势，分别本极清楚合理，我们如果想明白心理学的嬗进程历，似乎以就两种倾向分途研究为上策。可惜这种办法实际上很难应用，因为这两派虽是泾渭分流，而时时互相接触，互相影响。赅括说起，在德国呢，莱布尼兹和理智派的心理学占优势，在英法两国呢，洛克和经验派心理学占优势。但是同时我们要记得，主张实验主义最早的特通司 (Tetens, 1736—1807) 属于德国派；近代实验心理学也是发源于德国。同时又有苏格兰派，一方面采取洛克的方法和观点，一方面又从休谟的



经验主义走到理智派心理学那边去了。观此，我们最好拿两派趋势的历史背景及演进次第，双管齐下的研究。

在英国承洛克之绪的有贝克莱 (Berkley, 1684—1753) 与休谟 (Hume, 1711—1776)。贝氏《新视觉论》(Essay on a New Theory of Vision, 1709), 还是一本重要的心理学名著, 一半因贝氏的文章, 一半因为此书最精采处在对于空间之视觉经验 (visual experience of space) 有极精审的分析。贝氏更著名的《人类知识原理》(Principles of Human Knowledge, 1710) 对于哲学家固极重要, 而对心理学, 则因缘较浅。对于科学的心理学最关宏旨的则为休谟的《论人性》(Treatise of Human Nature, 1739—1740)。无论就哲学说, 还是就心理学说, 这本书在欧洲思想中都要算是一个大工程。他在欧洲无论那一国都发生极大的影响。从他的极端经验主义 (radical empiricism) 生了两派极重要的心理学: 一为英国的联想派, 一为法国的感觉派。

联想主义 (associationism) 想把观念联络来解释一切心理作用。观念联络在内心界差不多和地心吸力在物质界具同等功能了。联想主义在休谟书中已略具端倪。不过在休谟以前, 已有人着重联想的现象了。到哈特莱 (Hartley, 1705—1757) 才把极复杂的意识内容与历程分析为简单的感觉。感觉与感觉相联络, 是生意识。就自成一家说, 哈氏的《人类观察》(Observation on Man, 1749) 一书简直是联想主义的起点。哈氏还不仅如此, 他又是一个很早的作者, 能把科学术语纳内心现象于完善的系统记载。他也曾见到脑质质动与造成心理全体之感觉原素相起伏。就这一点说, 哈氏是一个生理的心理学者。后者普里斯特列 (J. Priestley, 1733—1804) 和意越斯马斯·达尔文 (Erasmns Darwin, 1701—1802) 二氏, 不过把哈氏学说中之唯物方面扩充了一下。

法国的感觉主义(sensationalism)导源于孔狄亚克(Condillac, 1715—1780)。孔氏之学,得之于洛克者多,得之于休谟者少。洛克以为知识源泉全在内感(inner sense),孔狄亚克则推翻此说。象初期的联想派学者一样,孔氏把意识现象都析成感觉。他以为复杂的意识内容能由简单的外来的感觉砌成。譬如石像,假使能生感觉器官,定能象人一样有意识。这种学说原与联想主义根本不相背驰,后来到了拉美特利(La Mettrie)、狄德罗(Diderot)、爱尔维修(Helvétius)、霍尔巴赫(Holbach)诸人手上就变成纯粹的唯物主义和生理上自动主义(automatism)了。统观全局,感觉派运动的重要结果为使唯物观的心理学与蒸蒸日上的自然科学渐相密切附丽。瑞士自然科学家邦列德(C. Bonnet, 1720—1793)一方面虽似哈特莱,不以思想与脑筋变化为一物,而一方面又承认心理与脑筋生理关系密切,也可以说是属于这个思想运动(感觉主义)里面的。法国卡巴尼斯(Cabanis, 1757—1808)、德斯德(Destutt Detrocyacy, 1754—1836)都是赞助这个运动的,就是著名的法国心理学者弥恩德比元(Mainede Biran, 1766—1821)在他的早年著作中亦倾向感觉主义。

休谟之后五十年中,生理的心理学发达颇速,在法国尤盛。然除德国以外,势力最大而蔚为正宗者,则为苏格兰派。此派心理学几乎完全根据内省,视内感比外感尤重。集此派之大成为李德(T. Reid, 1710—1796)与斯透瓦德(D. Stewart, 1753—1828)。先是英国伦理学者如舍夫茨别利(S Shaftesbury),勃特诺(Butler)诸人也和此派接近。此派心理学之特长在能内察心理变化之历程而一一描写之,精审周至。总而言之,苏格兰派心理学为纯粹的内省心理学。

苏格兰派心理学者原先大半都是哲学家。他们研究心理,分

析心的历程，用意在求一个可以建筑他们的哲学系统的基础。他们的手续和德国学者的手续恰巧相反。德国学者都想从哲学系统中抽绎出一种心理学。后来法国内省心理学盛行，其原因与苏格兰派之盛行相类似。传苏格兰派心理学于法国者为罗耀考腊(Royecollord, 1762—1843)。这个时候，法国唯物主义的反响正烈，所以内省派心理学乘之而入。库扇(Cousin, 1729—1896)和尤福饶(Jovffroy, 1796—1842)都是这个运动的代表；而尤福饶反对孔狄亚克(Condillac)的唯物主义，更趋极端。

在意大利，格腊皮(Galluppi, 1770—1848)和苏伯替(Rosmini-Serbati, 1797—1855)二人也极力排斥唯物主义。他们较之苏格兰派学者，哲学家的成分比心理学家的成分更大。唯物主义受他们的著作大打击，至十九世纪中叶，唯物的感觉主义遂不复为正宗了。

在英国呢，联想派心理学壁垒仍甚坚固。穆勒父子(James Mill, 1773—1836; J.S. Mill, 1806—1873)、伯恩(A. Bain, 1818—1903)和斯宾塞都是联想派的后起之秀。联想主义纯为英国产，其在近代心理学上影响之大，差不多和穆勒斯宾塞诸人的声望成比例。这几个人的学说和孔狄亚克及感觉派的，甚至于和哈特莱(Hartley)、普里斯特列(Priestley)的，都很不相同，他们视心理的分析远重于生理的研究。这种心理分析的学问与英国联想主义因缘极深，英国学者之有大造于近代心理学者，亦端在此。后起的联想派学者对于生物学和生理学者很有贡献。斯宾塞就是一个著例。伯恩(Bain)除为联想主义代表者以外，还在1876年创办一个杂志，叫做《心理》(The Mind)。即此一端，已足不朽。

在德国呢，流行的心理学实产自本土。其中理智过于经验，



演绎过于归纳。较之感觉主义与联想主义，都相去颇远。但是这派心理学虽偏重玄想，所含的哲学成分比科学成分多，然而现代科学的心理学实大半导源于德国学者。赫尔巴特 (Herbart, 1776—1841)、叔本华 (Schopenhauer, 1788—1860) 和布让特罗 (Brantano) 三人可为著例。赫氏首先应用心理学于教育学。此后教育的心理学遂独成一派。赫氏又尝应用数学的方法和公式于心理学。即此一端，已足跻赫氏于科学的心理学之始祖。叔本华排斥理智派心理学，倡明意志与无意识现象之重要。前者盖无人注意及无意识，叔本华实为先河，他的功绩到今日才渐食其赐。布让特罗虽生在近代，而其主张则甚旧。他维护内省法颇出力，尝把意识区分为若干最后的形态 (ultimate mode)，他的判断论 (theory of judgment) 也很著名。

在科学史中，我们现代的特点，一在能应用各家研究所得的结果，井井有条；一在能把科学的理论实际两方面的范围逐渐扩充。在现代中，有所谓“新心理学”者出现。不过新心理学是从旧心理学脱胎，不是和旧心理学隔膜的。新心理学之所以能存立，当归功于两个运动。一为物理学与化学的方法之改善，一为根据于进化论的生物学已勃兴。术语之发展，精细的数量的方法 (quantitative method) 之实施，先由物理化学开其始，以后即推用之于科学全体。这是第一个运动的影响。其次则生理学——尤其重要的神经系统生理学——之进步，原为科学方法术语进步之结果，后来也直接影响到心理学。

科学方法的影响可以从实验心理学看出。我们在前面已说过，实验心理学大半起源于德国，惕通 (Tetens) 开其始，赫尔巴特从理论上证其要，而真正先驱者则当推菲齐诺 (Fechner, 1801—1887)。下此则冯特 (Wundt) 也几和菲氏齐名，菲氏对于实验心

理学的重要贡献为他所叫的“心物学”(psycho-physics),心物学大致包含感觉和辨别力的研究。菲氏所用的方法到现在还可利赖,冯特在1879年首创心理实验室于莱布兹。从此以后冯氏为科学的心理学之泰斗者几三十年。在美国呢,心理学的实验方面——如菲齐诺、冯特及其门徒所经营的——极为学者所专心致志,而实验范围在彼邦也推广了不少,英国实验心理学的先驱者要推哥尔通(J. Galton, 1822—1911),哥氏所实验者为可觉性与印象各种问题。法国比纳(Binet, 1857—1911)对于实验运动亦颇有贡献。

狭的实验心理学一变而为广的应用心理学(applied psychology);美国心理学者应居首功,此方面发展路径很多。现在且把重要的略说一下。闵斯特堡(Munsterburg)、卡特儿(Cattell)、桑戴克(Thorndike)、惠普尔(Whipple)、伍德沃思(Woodworth)、浩宁沃思(Hollingworth)、托曼(Teuman)、约克斯(Jerkees)诸人可为美国代表。德国暮曼(Meuman)、法国比纳(Binet)、英国波特(Bunt)所成就的更重要。暮曼研究的范围极广,而比纳、波特两氏则以心理测验著名。

近代生理学与生物学之勃兴,对于心理学影响也很大,最可惊异的就是脑筋生理学乃脱胎于久束高阁之骨相学(phrenology),这个冒牌的科学起初发生于脑筋功用分野问题,Locaiatiou倡导的人为高尔(Gall, 1758—1828)。高尔的心理学在当时已极粗疏,不过他对于解剖学还要算是第一流学者。他把心当作各种不相关属的机能(faculties)之总和。而脑则为心之器官,为诸独立器官之交汇处。因此他主张各种机能在脑筋中都有相当的部位。所以智力性格可于脑中司各机能的部分之发展度数观之,而各部分发展度数又可于头盖的形状推测之。此种学说就

应用之于骨相术言之其于生理学史之关系本浅。然机能部位说则给十九世纪生理学实验和研究以无数刺激。赞助骨相学者为高尔(Gall)、司泼含(Spurghain)和柯门(Combe),而骨相学之生命亦仅与此数人之名相终始。高尔不懂心理学,而柯门又不懂生理学。所以真正进步不始于骨相学而始于生理学。福老荣(Flourens, 1794—1876)首先反对骨相学,他自以为能以实验证明脑筋以全骸司职责(cerebrum functions as a whole),这个见解颇盛行,至1870年福芮齐(Fritsch)与赫慈格(Hitzig)始据其研究结果而推翻此说,1872年奥国梅诺(Meynert)发见脑膜上发动域(projection area)和联想域(association area)迥为二物,与福列骨格(Flechaig)早先研究胎生学所得结果恰相符合,脑筋以全体司职责之说,更不可靠了。

神经系统具感受发动两个不同的性质,贝尔(Sir Charles Bell)在1821年首倡其说,而梅焉地(Majendil)复于1828年说明一番,从此神经系统之研究遂另辟一光明的新纪元,福老荣(Flourens)倡反射动作的研究,马协豪(Marshaus)和廖诺(J. Muller)衍其绪。至十九世纪中叶,反射动作遂为争论的焦点,神经原素的知识因此也逐渐扩充。杰克逊(H. Jackson)发见高等中枢与下等中枢的分别及其关系,神经素说(neuron theory)发源于神经纤维质的研究,瓦诺(Waller)、高季(Golgi)、克耶尔(Caial)诸人便以新法扩充之。到了现代,薛连敦(Shernington)的成就更卓越前人了。观以上所提及的人物,可知英法德意西班牙各国都曾参与这个运动。不过这个运动,关于生理学者多,关于心理学者少,介乎生理心理之中者则有疲倦(fatigue)恐惧(fear)各问题的研究。疲倦与恐惧两问题都引起许多重要的著作,而恐惧问题尤关重要。法越(Fere)、浪(Cavae)、詹姆斯(James)、巴夫罗夫(Pav-

lov)、恺能(Cannon)诸人对于情绪之工作，即始于研究恐惧，赫德(Head)与来孚氏(Riveis)对于皮肤有两种感觉性的发见，也介乎生理心理两科之中间。

变态心理学(psychopathology)虽晚出，然为心理科学极重要的新领土，这门学问之成立要归功于法国心理学者，象般含(Burnheim)、来波尔(Leibault)、夏柯(Charcot)、法越(Fere)、耶勒(Janet)、杜马(Dumas)、考列(Cone)、比纳(Binet)诸人，可为著例。此外如德国克列普宁(Klaepelin)、意大利谭布芮尼(Tamburini)、谭兹(Tangi)也各有贡献，上列诸人对于变态心理的知识增加固多，而于心理的医治方法发明不少，他们对于催眠术也用心研究过，不过催眠术的倡导人为爱丁堡的白莱德(J. Braid)，维也纳的弗洛伊德(Frend)、勃洛尔(Breuer)和苏黎世的荣格(Jung)诸君之学说出现以后，变态心理学运动遂集中于心理分析(psychoanalysis)。

变态心理学的旁支有犯罪心理学。此学发源于郎白柔梭(Lombroso)。意大利圣多桑克提(Sante De Sanctis)、法国毕纳、西门、美国歌达德(Goddard)诸人对于低能的研究，也颇有造诣于犯罪心理学，关于此学的著作现已极丰富，从事于此学者，各国都有人。

自十九世纪中叶以来，新生物学的影响几乎与神经生理学的影响并驾齐驱。动物心理学遂日引人考究，人类心理学亦因之而受影响，今日动物心理学者已超过法保(Fabre)、吕伯克(Jetbock)、罗曼(Romanes)诸先驱者万倍，因为实验方法现日臻完善有条理的缘故。毛根(L. Morgan)在此域所成就极大。近来美国又更进一步设立专门实验室了，洛布(Loeb)、詹宁思(Jonnings)、桑戴(Thorndike)、约克司(Yerskes)、瓦德生(Watson)五人之功，

尤伟。洛布与詹宁思都专研究下等动物，其他三人都研究高等动物。在美国动物心理学运动的结果乃产生一种新心理学派，叫做行为主义 (behaviourism)，此派心理学者纯以用诸动物心理学的客观方法施之于人类心理学。彼辈不唯排斥内省法，就是内省心理学所沿用的名词也一概束之高阁。

严义的生物的心理学则发源于“遗传由于种族的记忆” (heredity as race memory) 一问题之研究。反对达尔文赞成赖马克的勃特诺 (S. Butler) 要算是先驱者，跻勃特诺的学说于科学的位置者为西门 (Simon)，跻勃特诺的学说于心理学的位置者为芮那罗 (Rignano)。

当此种种新发展之中，心理学之他一方面——内心说，内省心理学——的命运何如？内省心理学还有强有力的维护者。英国华德 (Ward)、斯陶德 (Stont)，美国铁庆诺 (Titchner)、来德 (Ladd)、包尔文 (Baldwin) 是最显著的。心理学从洛克以后，理智经验两派相离日远。果否有新心理学出而沟通之，现在还是疑问。麦独孤 (McDougall) 就是以沟通两派自任的，总而言之，观以上所述，可知最后战争之敌手必为内省主义与行为主义，而行为主义或终占胜利焉。

译者附识 竺来佛此文载意大利出版之《国际科学汇报》 (Scientia, Vol. XXX I, N. CXX I X-8)。原为英文，附有法译文。其叙述洛克以后经验理智两派心理学之源流颇简赅而明了。因略校旧译以献之《学灯》。

十二年六月吴淞中国公学

载1923年7月3日至4日《时事新报·学灯》



## 歌德评《最后的晚餐》

[德]歌德

**译者说明** 《最后的晚餐》是意大利画家雷阿那多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)的杰作。他作这幅画时画稿构思的情形可以从当时小说家班戴洛(Bandello)的一段记载里看得出。他说,“我常看他清早就来,瞧着他爬上画梯,从日出到日落,废饮忘食,却不着一笔,日落后乃一气挥扫,不稍停留。他有时两天三天或四天都不着一笔,但是每天都要花一两点钟在这画稿前默想,拿画中人物翻来覆去的斟酌比较,有时我见他在酷热的夏午,偶然高兴起来,立刻就离开他在雕骑士像的旧宫匆忙跑到圣马利亚寺,爬上画梯,提起笔来在那些人物上面画一笔或两笔,然后又回转头来跑开。”

据画史路华莎里(Vasari)说,当时圣马利亚寺长老见他尝整天站在画前呆想不着一笔,嫌他贪懒,跑去陈诉他的荐主米兰侯。米兰侯转告他,他大怒,向米兰侯说,“大画家作画都要先经许久的意匠经营,到动手时一切就已车成马就了。我还差两个头,一个是耶稣的,在人间很难寻得模型,一个是叛徒犹大的,我想不出一个合式的面孔表示他的奸险。如

果长老嫌我费功夫，我就借用他的面孔做犹大的模型了。”长老不愿他那副尊容负着叛逆的名声传到后世，以后再不敢催促雷阿那多了。

大家都知道，耶稣有十二个门徒，其中有一个名叫犹大，后来卖了他，勾通犹太长官捕捉他，把他钉上十字架死了。在被捕之前，耶稣和十二门徒在一块晚餐，从容的向他们说：“你们中间有一个人将来要卖我。”这是《最后的晚餐》的由来。

雷阿那多的《最后的晚餐》是用油彩画的。那时油彩才初兴，难免有许多手续上的欠缺，而圣马利亚寺又落在米兰城的洼下地方，湿气甚重。原画逐渐蚀落，后来又经许多庸手增改，现在我们已不能再窥原迹了。我们现在研究《最后的晚餐》，只有两种材料可根据，一是诸家临本，一是雷阿那多自己的稿本。临本甚多，歌德所据的是Bossi的手笔(1807)。稿本现存于英国温德所宫者有《犹大》和《腓力》两像，经鉴别家认为真迹。

这篇评论是从Noehden英译本重译出来的。Noehden在德国居住颇久，和歌德是朋友，译文经歌德自己看过的，译本1821年出版，现已绝版。原文较长，大部分述本画剥蚀的经过及诸家临本的历史。兹只译批评一段。歌德是一位绝大的艺术天才，这段批评W.Pater在《文艺复兴》中推为诸家评论中最精采的。从这寥寥千余字中，我们一方面可以了解雷阿那多的杰作的神髓，一方面又能见出一位大文学家的批评方法。

## 歌德的评语

《最后的晚餐》是在米兰圣马利亚寺壁上画的。读者如果把Morghen的印本摆在面前，就可以明白下文关于此画全体及各部的评语。

画所在的地方应先注意，因为作者的灵心妙运在这里最易见出。那间屋原来是僧众的食堂，所以最适宜的画题莫过于百世之下令人追念起敬的《最后的晚餐》。

几年前我游意大利时，看见那间食堂还未毁坏。长老的席沿着后壁朝进口门摆着，左右两旁摆的是僧众的席。这些席座都比平地高一级。游人进门之后，转过头来可以看见第四面墙壁进口门之上画着一张第四席，席上坐着耶稣和他的门徒，好象在陪着寺内僧众一块儿进膳。在进膳时，长老仿佛与耶稣对席，而僧众则侍坐两旁，这种景致是很能引起遐思的。因此，作者就用寺僧的席做模型，也是意中之事，席布和它的摺痕，条纹，所绣的人物以及两隅的结扣也是借僧院的席布为蓝本，连杯盘器皿也许是摹仿僧院所固有的。

因此，他无须取材于荒古渺茫的习俗。在这种地方，这班圣洁的座客不宜坐在褥上，应该和在座僧众一致。耶稣是要在黑衣派僧众中间庆贺他的最后晚餐。

这幅画还另有点动人的地方。画中十三人离地面十尺许，每人都有原身一半大，总共占了横二十八尺的地位。只有坐在桌子两头的两个人见出全身，其余都是半身。只要画半身实是一种便宜，通常可表现性格的部分只是上身，足部往往成为赘疣。作者在这里画了十一个半身像，腿膝被席布遮住，脚在阴影中也分辨



不出来。

你设身处地，想象这寺院食堂是怎样幽雅，你就会惊赞作者的本领。他能使他的作品中现出强烈的情感和活泼的生气，既妙肖自然而同时又和实在环境相反称。他藉以感动那班安静的座客们的是救世主的“你们中间有一个人要卖我”一句话。这句话一说出，座客立表惊恐。他低头俯视，他的全身姿态，手和臂的动作，一切都似乎在复述那句预言，座客的静默仿佛也暗认他说中了：“真的，真的，你们中间有一个人要卖我！”

我们来分析作者灌输生气到作品的方法。秘诀在手的动作。这个秘诀懂得最清楚的要推意大利人。在意大利国里，浑身都是活动，心一有所感触，有所思考，肢肢节节都把它表现出来了。只把手略微移动一下，意大利人就表现出这些意思，“我不管！”“来！”“这是一个流氓！”“小心防着他！”“哼，叫他到阴司去！”“这话对呀！”“请听我说！”

雷阿那多对于一切特征，观感都异样灵敏，这个特殊的国俗自然也逃不开他的慧眼。在这幅画中尤其容易见出这一点，我们须用心鉴赏。画中姿态和动作都配得极匀称，各部分彼此相谐和，而同时又各有特点，不落单调。

在耶稣左右的人物可以分成三人一组，每组自成一整体，而间时却与全局相呼应。

耶稣右手是约翰、犹大和彼得。彼得最远，听到耶稣的话，慌忙站起来，他本是一个性急的人。犹大坐在他前面，吓倒了，伏在桌上抬起头望着，右手紧握钱袋，左手发出不由自主的颤动，好象说：“什么？有什么事体？”彼得用左手抓住约翰的右肩，约翰转过身来向他，他指着耶稣，好象请这位特被宠爱的门徒（约翰）问耶稣究竟谁是叛徒。他右手捉着切肉的刀，无意中

把刀柄砸了犹大，犹大象受惊吓，腰向前一倾，把盐盒撞倒了。这个姿势画得惟妙惟肖。这一组在全画中最先构成，最为完善。

耶稣右手诸门徒所表的情节似乎含有马上就要惩报的意味，左手诸门徒表现于一种对于奸险的恐怖和憎恶。大雅各吓得把身体向后一倾，张开两肘，低头呆视，好象一个人听到一件可怕的事体就觉得亲眼看到一般的神气。多马站在他的背后，走到耶稣面前，把右手的食指举起与额相平。这组中第三人腓力尤其有趣。他站起来，身体微向耶稣前倾，用双手指着心，好象用清脆声音说：“救世主，不是我，你知道的，你看透我的纯洁的心，不是我！”

这一边最后三个人又给一种新材料让我们玩味。他们正在谈刚才听到的恶消息。马太很性急似的转头向左边两位同座，同时很快的伸双手向耶稣一指。这个姿势就把左边两组贯串成一气了。达太又惊讶，又猜疑，把左手背摆在桌面，平起右掌作击左掌的姿势。这个姿势在日常生活中是常见的，例如一个人遇到不期然而然的事时，心里要说：“我不是向你说过吗！我老早就有些疑心！”西门很严肃的坐在桌子左端，全身都现出来。他在门徒中年纪最大，所以穿着长袍。他的面貌和姿势表现他心里虽然也很着急，却没有怎样惊恐。

如果我们转眼向桌子右端，就看见巴多罗买站在右脚上，左脚交在后面，身体向前倾，双手支在桌上。他好象在静听耶稣如何回答约翰，请约翰发问是从这边起的。小雅各靠近他的后面，把左手摆在彼得的肩上，如同彼得自己的手摆在约翰的肩上。但是小雅各的面色很和婉，好象只要解决这一种疑问，而彼得却带有惩报的神气，彼得的手伸在犹大的背后，小雅各的手也伸在安得烈的背后。安得烈是图中一个最惹注目的人物，两肘平举，两

掌张开,表现惊惧的神气。惊惧的神气在这幅画中只见过这一次,而在天才和思考力较薄弱的作品中就不免重复而又重复了。

《最后的晚餐》中人物的位置:(自左至右)

- 1.巴多罗买(Bartholomew)
- 2.小雅各(James the Younger)
- 3.安得烈(Andrew)
- 4.彼得(Peter)
- 5.犹大(Judas)
- 9.约翰(John)
- 7.耶稣(Jeseus)
- 8.大雅各(James the Elder)
- 9.多马(Thomas)
- 10.腓力(Philip)
- 11.马太(Matthew)
- 12.达太(Thaddaeus)
- 13.西门(Simon)

载《中学生》第3期,1930年3月。

# 艺术是什么

[意] 克罗齐

## 美学的辩证法：从错误中寻出真理

艺术是什么？这个问题可以用诙谐的口吻回答说（这并不是无意味的诙谐）：艺术就是人人都知道的那么一件东西。我们如果对于艺术毫无所知，就决不能发出这个疑问，因为一切疑问对于所问事件都已含有若干知识，而该事件在为疑问对象时就已露出若干意义让我们知解了。我们常常听到一般不以哲学为事业的“门外汉”们，不欢喜理论的艺术家们以至于愚夫愚妇所发的关于艺术的批评和议论往往很深切中肯。这件事实就可以证明问艺术为何物者对于艺术已有若干知解了。自大的哲学家往往自夸“发明”了艺术的本质，如果我们摘些普通言论给他看，让他知道所自夸为“发明”的道理已经为旁人道过，他也许觉得赧颜。

如果哲学家真以为自己的学说是一种新发明的奇光异彩，与人类思想全体绝不相侔，他也理应赧颜；但是他仍然可以勇往直前，因为他知道“艺术是什么”一个问题（象其他一切哲学上关于实在的问题一样，或者说宽泛一点，象一切关于知识的问题…

样)就字面看,虽然是很普泛的,是大家公认为只有一个答案,求出之后便一了百了;而就实际说,发问者在人类思想史中所占的时会各各不同,所处的背景各各不同,所以字面虽似相同的问题而意义却随人而异。法国有一句名言道:“智慧满街走。”蒙田(Montaigne)在他的使婢口中听出修词学家所最珍视的譬喻。不过使婢所用的譬喻只能传达她在某特殊境地的情意。我们通常听到一般人对于艺术的性质所发表的意见也只是回答他们在某特殊境地所感到的名学上的疑难。他们虽不以哲学为职业,既然是人,也就不免有几分是哲学家。使婢的譬喻所表现的情感世界较之诗人的情感世界相差是很远的,一般人的意见所对答的问题也没有哲学家所要解决的那样深广。哲学家和一般人对于“艺术是什么”一个问题的答案表面上也许相同,但是实在是大相悬殊的,因为意义有深有浅有广有狭。哲学家的答案(如果名副其实)要把有史以来一切关于艺术的问题都很妥切的解决清楚,至于“门外汉”的答案则不免囿于一隅。这两种人的本领在用苏格拉底式辩证法时最易见出。“内行家”抓住一个问题一步紧逼一步的追问到底,很容易把“门外汉”逼得手慌脚乱,无法应付。他们入手也许答得不错,但是一经盘诘,就不免对于已经知道的东西反觉茫然,只得缩首屈伏,声明自己不喜欢“咬文嚼字”。

哲学家所可引以自豪的也就只是这一点:他自知他的问题和答案是最有力量。但是这种自豪之中也含有若干谦逊。因为他自知他的知识范围在某一时会之中虽是最广大的,却也不免受该时会的历史的限制,不能总赅全体,不能酝酿出一成不变的答案来。人类精神生活逐渐前进,问题也逐渐更新,逐渐增加,这种变迁不过显出已往的答案有缺陷,并不必显出他们完全错误。这些已往的答案有一部分变为人人所默认的真理,也有一部分须加改造。



一个哲学系统好比一座房子。房子建成之后，经过风霜寒暑的剥蚀，须时加修理，有时补苴罅漏还无济于事，必须全盘推翻，重打基础。不过哲学系统和房屋有一个重要的异点：思想所建筑起来的台阁永远不断的翻新，却也永远不断的受以前的建筑撑持，旧建筑好象经过幻术的手腕都容纳在新建筑里面。浅人不明白这种幻术，看见它就起恐惧，时时拿他们的那一套老话攻击哲学，说哲学永远不断的今天砌成系统待明天推翻，说这个哲学家常和别一个哲学家争辩。他们好象说房子建筑起来之后就不用修理，不用改造，好象说后来的建筑家和以前的建筑家不争辩，好象说房子既然盖成之后还要修理改造，倒不如索性的不去建筑它！

哲学家的问题和答案意义虽较深广，错误的机会也较大。它们的通病在缺乏常识。缺乏常识的毛病是文化较高的境界所特有的，具有若干贵族性，所以有人因此讥嘲它，也有人因此羡慕它。哲学家所以异于常人者也就在此。在一般人看，哲学家往往怪诞无稽，而常人反具有心理的平衡，比如说，具有常识的人决不会说艺术是性欲本能的表现，也决不会把艺术看作一件极坏的东西，不让它在理想国里立足。这种怪诞无稽的话却有哲学家说过，而且说这种话的人还是很大的哲学家。但是信赖常识者的纯朴是野蛮人的纯朴，其实是一种贫乏。人们虽然常希望回到野蛮人的生活，常设法袒护常识抵抗哲学，而人类心灵在发展过程中却勇往直前排除文化的危机，不惜暂时丢开常识。哲学家研究艺术时，为着寻求真理。自不免常陷错误。不过真理和错误两条路也并非根本异趋，真理不过是迷径之中一条指示出路的线索而已。

真理和错误原来是密切相关的。纯粹完全的错误实不可思议，不可思议，故不存在。错误好象同时用两副口舌说话，一方面肯定虚伪，一方面也否定虚伪。这种“然”与“否”的冲突就是通

常所谓矛盾。所以遇见错误的学说时，我们如果丢开空泛的观察而去细究内容，往往发现错误本身之中就含有纠正错误的原素。换句话说，真正的学说常在错误之中潜伏萌芽。例如把艺术溯源到性欲本能者为说明主张起见，须得引用一些论证和媒介（译者注：他们须找出特质来辨别表现为艺术的性欲本能和不表现为艺术的性欲本能），他们本来要使艺术和性欲本能同一，结果反而把它们分开了（译者注：这番话大概是针对弗洛伊德派心理学者而发的）。再比如主张驱逐诗人于理想国之外者在驱逐时自己便经过一番情感的震颤，便已创造出一种庄严新颖的诗了（译者注：这番话针对柏拉图而发。柏拉图在《理想国》第十卷中主张驱逐诗人出境）。在历史上有几个时期中盛行极荒唐极粗疏的艺术学说，但是，当时人离空论而评实例时仍能辨别美丑，仍能见出美与丑的精义。定错误的罪状者往往不是判官而是错误自己。

真理和错误既有密切的关联，我们肯定真理时就不能不经过一番奋斗，才能在错误本身之中寻出纠正错误的要素。一般人往往抱有一种虔敬的愿望，以为真理既已得到，便可直接了当的传达出来，不必取讨论辩驳的方式。这实在是是不可能的。真理就是思想，既是思想，就要费力，就要活动，不能象戏台上的阅兵，挺胸直走，丝毫不用左顾右盼。真理是无法可传达的，除非是从批评所论问题的各家意见入手。凡是讨论哲学的著作，自极平凡的教科书以至于经院论文，入手往往先评论它所反对和纠正的种种学说，无论是在历史上曾经有人提倡过的或是在理论上是可能的。这种办法虽有时流于牵强芜杂，却是讨论学术所必由之路。先把前人已得的答案和在理论上可能的答案细加研究，然后自己的新答案才能把人类努力所得的成绩容纳进去。

这种手续全关名理，为一切真正思想所自出。至于行文说理

却不尽须如此，如果不愿学中世纪繁琐学者和十九世纪黑格尔派辩证学者的拘泥，这般人以为作文讨论哲理时，某种机械式的体裁特有可惊赞的价值，实在未免迷信形式。其实我们贵能遗弃形骸，探求精髓。行文说理时要看时地如何听众如何，而自由妙运灵心，不必拘于某种固定的体裁。我在这几次短简的演讲中只求指出研究艺术问题的门径，不复述美学思想史，也不采用辩证的形式，这就是说，不把所有的推理的过程尽揭出来，和已往艺术上种种误解参较，以求渐入佳境。这种工作我在别的著作中已经做过了(译者注：这是指他的《美学》和《美学史》)。这样舍繁就简，我们不仅自减负担，也使读者肩上少负一点行李。我们现在只走马看花的把艺术园地游览一遍。如果读者觉得此中景物大可流连玩味，将来再去仔细审视时再多带必要的行李也不迟。

## 艺术即直觉

以上的话是一段不可少的引子，因为它声明本书没有多大的奢望而同时又可以见出本书不是没有用处。现在我们再回到原来的问题了：“艺术是什么呢？”我可以立刻用极简单的话回答说：艺术就是灵悟(vision)或直觉(intuition)。艺术家捧出一个意象(image)来，欣赏者把眼光移注到艺术家所指的那一点上去，从艺术家所开的一个孔隙中审视，把艺术家所造的意象在自己的心眼中再造起来。“直觉”“灵悟”“观赏”“想象”“幻想”“造形”“再现”等字样在讨论艺术时当被用为同义字，他们所指的同是一个概念。从此可知艺术即直觉的道理是众口所公认的。



我的答案的意义和力量，须在它所含的否定以及它所肯定的艺术和非艺术的分别中才可以见出。它包含哪些否定呢？下文所举的是几个基本的至少在现在文化阶级中是重要的否定。

## 艺术不是物理的事实

第一，我的答案否认艺术是一种“物理的事实”(a physical fact)，艺术不是某几种颜色或是某几种颜色的配合，某几种形体，某几种声音或是某几种声音的配合，某几种热学或电学的现象，总而言之，凡是可以称为“物理的”东西都不能算是艺术。把物理的东西误认为艺术，是日常思想的通弊。小孩子们触过肥皂泡沫，见着天上的虹也想伸手去触它；人类心灵也是如此，它欣赏美的事物时就想在外物界寻求它们所以美的原因，以为某几种颜色生来就是美的，某几种颜色生来就是丑的，某几种形体生来就是美的，某几种形体生来就是丑的。不仅在常识中是如此。应用思考和方法来化艺术为物理的事实，在艺术思想史上也是常见的事。古希腊和文艺复兴时代的艺术家和美学家往往替形体美定出“纪律”来，又对于图案和声音的几何学的和数量的关系漫加臆测。十九世纪的美学家们的实验(例如Fechner)的，和学者们在哲学会心理学会以及自然科学会中所提出的“报告”，把物理的事实误认为艺术，也是常事。

艺术何以不能为物理的事实呢？凡是物理的事实都没有“实在性”(reality)，许多人毕生精力所贯注的艺术，许多人的至乐之源的艺术则具有最高级的实在性，艺术不能为物理的事实，

就因为它不能为一件不具实在性的东西。这番话初看虽似乎强词夺理，在一般人看，最坚实的东西就莫过于物理的世界了。但是我们探求真理，不该因为一个论证貌似荒谬，就拿一个较弱的论证来推翻它。物理的世界没有实在性，这个道理虽似怪诞，其实并不难置信。它不但是一切哲学家所公认为确实的（除非是对着唯物论的彰明的矛盾而不觉赧颜的极端的唯物论者），就是连物理学家们在渗杂哲学于科学时也不得不承认它，例如他们把物理的现象看作结果，而它们的原因则假定为经验所不能证实的“原子”“以太”等。他们又尝把物理的现象归原到“不可知”，唯物论者的“物质”一个概念也就是超物质的。无论是依本质或是采公议，物理的事实都是不具实在性的，它只是人类心灵所建造起来以效用于科学知识的。

艺术可否为物理的事实一个问题，此外还另有一种新意义：我们能依物理的程序建造艺术么？这似乎是可能的。比如读一首诗时我们把它所唤起的意象丢开，不去欣赏它而只去计算它所含的字句，数它所含的音节，再比如看雕像时我们把它所唤起的美的意象丢开而专去量它的长短衡它的轻重，这就都是想依物理的程序来建造艺术了。但是数字数句只对于排字匠有用处，量长短和衡轻重只对于装置雕像的搬运夫有用处，对于欣赏艺术者和研究艺术者则不但毫无用处而且使他们分心。我们如果要彻底了解艺术的性质和艺术的活动，把艺术依物理的程序去建造起来，是完全无济于事的。这一点也足以证明艺术不是一种物理的事实了。

## 艺术不是功利的活动

其次艺术即直觉一个定义中尚另含一个否定：如果艺术是直觉而直觉为观赏，仅涉纯理，则艺术不能为一种功利的活动（a utilitarian act）。凡是功利的活动通常都要寻求快感避免痛感，艺术的本质既无关实用，所以也无关快感和痛感。任何快感，只就其为快感而言，都不是艺术的，这是大家所容易承认的。例如饮水止渴所得的快感，在旷野散步使肢体灵活血液舒畅所生的快感以及做成一件难工作使实际生活就绪时所得的快感等等都不能说是艺术的。艺术和快感的分别从艺术在作品和人的关系中更容易见出。比如画像所表现的人物如果是我们所亲爱的，它尽管能唤起极愉快的记忆，而就艺术言，它也许是一幅很坏的画，反之，画尽管很美而所画的人物却可使我们厌恶。有时就图画本身说，我们也能见出它的美，可是因为它是仇人或敌手的作品，它可以抬高仇人或敌手的声价，就可以引起我们的忿怒和猜忌。这些实际利害以及它们所附带的快感和痛感有时虽然和艺术相混以至扰乱美感的趣味，但是我们决不应把它们误认为美感的趣味。不仅如此，如果我们要使“艺术就是发生快感的东西”一个定义站得住脚，便须说明它并不是一般的快感而是某种特殊快感。这个限制不仅不能维护原来的定义，而且把它推倒了。因为既承认艺术只是一种特殊的快感，就得把它所以特殊之点寻出来。这个特殊点既是这一种快感所以异于其他快感的，则艺术之所以为艺术就只在这个特殊点而不在快感——照这样看，艺术是和快感有分别

的,是另有要素的。我们所要寻求的就是这个要素,就是这个特殊点。

把艺术当作快感的学说向来叫做“享乐派的美学”(hedonistic aesthetic),在美学史中曾经过长久繁复的变迁。在希腊罗马时代享乐派的美学就已露头角,在十八世纪它最盛行,在十九世纪它复兴过,一直到现在,它还很有势力。美学的初学者最容易为它所惑,因为他们看见艺术引起快感是很显著的事实。在它的生命史中,享乐派的美学有时单提出某一种快感来,有时又同时提出几种快感来(例如高级感官的快感,权力意识的快感,性爱的快感等等),有时又于快感之外另寻出许多要素,例如实用(在把实用和快感分开来的时候),知识欲的满足,道德需要的满足等等。享乐派的美学既是这样彷徨不定,又杂采许多外来的要素,所以结果是无形瓦解,旁生新说。但是一切错误之中既然都含有若干真理(我们在上文见过,艺术的物理化也有若干真理,艺术象一切事物一样本来也可以勉强依物理的程序“建造”起来),享乐说也含有它的永恒的真理,因为它把艺术常伴着快感一事实烘托得很明显。美感的活动和其他心灵活动一样,确含有快感。我们说艺术即直觉,把它和快感分开,这种办法虽绝对否认艺术即快感,而对于艺术伴有快感的事实却并不否认。

## 艺术不是道德的活动

第二,艺术既是直觉,就不是一种道德的活动(a moral act)。道德的活动本来就是实用的活动,和实用以及快与不快的

感觉有必然的关联，不过它的直接的目的，却不在功利，不在快感，它是在较高级的心灵的范围之内活动的。至于直觉是纯理的活动，和一切实用的活动都相反。古人早已说过，艺术不是从意志发生出来的，意志只好能使人为君子，不能使人为艺术家。艺术既不出于意志，就不能有任何道德上的分别，这并不是我们故意任艺术放肆，实在因为没有方法把道德观念和艺术拉拢起来。一个美感的意象所表现的动作，可以说是在道德上有可赞美可谴责的地方，但是就其为意象而言，我们决不能从道德的观点来赞美它或是谴责它。世间没有一种刑律可以定一个意象的死刑或是叫它下地狱，稍有理性的人也不能对意象加道德的判断。说但丁所描写的弗朗西丝卡(Francesca)是道德的，或者说莎士比亚所描写的考狄利娅(Cordelia)是不道德的，也犹如说方形是道德的而三角形则为不道德的同是一样荒谬。弗朗西丝卡和考狄利娅两个角色的功能纯粹是艺术的，好比但丁和莎士比亚两人心中的两个音乐的调子。

艺术的道德说在美学史上也很重要，不过在今日已为人所厌恶。这固然要归它缺乏内在的价值，近代文艺倾向和它也有些冲突。一般人讨厌它，是顺着一种心理的倾向，我们把它丢开，只是顺着名理的要求。有一派人从道德说中又引伸出一个主义，以为艺术的目的在教人趋善避恶，改良风化，所以艺术家应该留心群众教育，激扬爱国观念和尚武精神，宣传勤俭生活的理想。其实艺术家没有本领来做这些事，也犹如几何学没有本领做这些事一样。几何学并不因此而失其价值，艺术不能教导，自亦无妨。美学家持道德说者也约略明白这个道理，所以情愿求一个折衷的办法。依他们的主张，艺术只要不是彰明较著的引人入邪，就是引起快感也是可以允许的，不过它既然能使人愉快，既然有操纵



人心的威权，就应该利用它的本领做正经事业，去做包苦药的金壳或蜜衣，去做宫庭的行走（艺术在古时本来是如此出身的，它应该记得），去劝导人虔信宗教和道德，他们又想用艺术做一种教育的工具，以为学问和道德一样，都含有若干苦味，艺术可以消散这种苦味使学问变成香甜的东西。我们谈到这些学说虽不禁微笑，可是也不要忘记提倡此说者也是很郑重其事的努力明白艺术的性质。从前有许多大作者都抱过这样的主张，单就意大利说，但丁（Dante）塔索（Tasso）阿尔菲耶里（Alfieri）马志尼（Mazzini）诸人就是著例。艺术的道德说也有一种好影响。它本来是想把寻常混为艺术的快感和艺术分开，替艺术指定一个较高尚的位置，不过它的努力不很凑巧罢了。它自身也含有若干真理。艺术虽是超道德的而艺术家则同时负有人的资格，却不能不落到道德范围之内。艺术家既然也是人，就不能卸脱人的职责，他自己就须把永不能为道德的艺术看作一种使命，把自己看作一个代天行命者去尽这个使命。

### 艺术不含概念的知识

第三，我们既以艺术为直觉，即须否认艺术具有概念的知识（conceptual knowledge）。这是最后的却是最重要的一个否定。凡是纯粹的概念的知识都带有哲学性，是肯定实在的，它要定出实在和虚幻的分别，或者把虚幻纳到实在中去使它成为实在的一部分。直觉的特质就恰在不定实在和虚幻的分别。以直觉观照意象，只注视意象本身，毫不旁涉。直觉的知识就是感官的知识，

和概念的知识完全不同(译者注:比如看一棵树时最先感觉到的只是树的形相,这是最直接的,不用思考的,就是直觉的知识;由树的形相而想到它属于“松”类,是四季常青的植物,可以砍来架屋制器,这就要用反省和概念,就是概念的知识。直觉的知识是美感的对象,概念的知识是科学的对象),纯理生活有两种心境,一为梦境(但非睡眠),相当于最原始最单简的直觉知识;一为醒境,相当于哲学。站在一个艺术作品面前,如果问它在历史上和哲学上是否真实,这个问题实在没有意义,和拿道德的判断加上意造的楼阁者陷于同样错误,在立虚实真伪的分别时,不能不肯定实在,不能不下判断;意象混然横在心眼面前,没有固定的属性,不能做判断的主词,所以不能有虚实真伪的分别。有人也许反对这番话,以为意象后面须有共相(universal译者注:即概念,如许多松树都同属“松”类,同具松的属性),须是共相的殊相,否则便不能存在。这种辩驳实在没有力量;因为共相为真宰之灵,无所不在,无所不辖,这个道理我们并不否认,我们只否认心灵在纯意象中明瞭的察见共相。有人又拿心灵单整的道理来反驳我们的学说,其实心灵的单整不但不因严辩想象与思考而受动摇,并且因之加稳固,因为有分别而后有反称,有反称而后有具体的单整。

艺术的精髓就在“意象性”(ideality)。所谓“意象性”就是直觉所以异于概念的,艺术所以异于哲学和历史的,观察事和叙述事例所以异于肯定共相的。如果从“意象性”再进一步而作判断思考,艺术即随之消减了。艺术家由艺术家的地位进而为批评家去批评自己,或是欣赏者由聚精会神的艺术领悟者进而为实际人生观察者,艺术都要随之消灭的。

艺术和哲学的分别(这里哲学是最广义的,包含一切关系及实

在的思想在内)尚附带其他分别, 艺术和神话的分别就是其中之一。相信神话者都把神话看作实在的不是虚幻的, 把神话以外的信仰看作荒唐无稽的。神话对于这种人并不能算是艺术。以神话为艺术者已不信神话, 便已将神话看作一种譬喻, 把诸神所居的庄严世界象征美的世界, 把神象征一种伟大的意象。在虔信者的心目中, 神话就是宗教而不是想象的产品。宗教本来就是一种哲学, 是尚在进展而未完全的哲学; 哲学本来也就是一种宗教, 是经过若干净化和润饰的宗教; 哲学和宗教都含有关于绝对永恒诸问题的思想。艺术所以不能为神话和宗教者, 正因为它不含思想和思想所生的信仰。艺术的职务只在创造意象, 该意象是否可信, 他却不暇过问。

## 艺术不可分类

艺术即直觉一个定义同时又否认艺术有种类和体裁的区分, 否认艺术为潜意识中算学练习, 象一位大哲学家和数学家在谈音乐时所说的(译者注: 指莱布尼兹)。艺术为直觉, 所以与实证科学和数学都不相同。科学和数学都应用概念, 不过因为它们纯用普泛化和抽象化, 仍然不具实在性。它们所具的只是“意象性”。就这一点说, 自然科学和数学似乎近于艺术, 和艺术同处在与哲学宗教历史相对的位置, 因此, 当代科学家们和数学家们常欢喜采用诗人的意象和词藻, 拿创造“臆想”的世界来夸口。不过他们的意象性是牺牲具体思想而应普泛化和抽象化的结果; 换句话说, 它起于判断, 起于意志的抉择, 这些全是实用的活动, 所以和艺



术世界不相容。因此，艺术看实证科学和数学比看哲学宗教和历史还更生厌。哲学宗教和历史还是和艺术同处在纯理和知解的世界之内，而科学数学则处在实用的世界之内，从理解看来是很粗疏的。诗和分类学，尤其是和数学，是水火不相容的。“科学精神”和“数学精神”都是“诗的精神”的劲敌，所以在自然科学和数学极盛的时代诗都很贫乏（唯理主义盛行的十八世纪就是一个例子。）

我们这样替美学争回它的“超逻辑”的特质，实在是走进“艺术即直觉”公式所带的最难而且最重要的争辩。在美学史上有许多大哲学家都把艺术混在哲学宗教历史数学科学一块。谢林(Schelling)和黑格尔(Hegel)混艺术于宗教和哲学，泰纳(Taine)混艺术于自然科学，法国写实派混艺术于历史和凭证的搜罗，赫尔巴特(Herbart)和形式派又混艺术于数学。但是这些作者以及其他可追想的学者所犯的错误都不是纯粹的，错误本来就没有纯粹的，纯粹的错误都含有若干真理。概念主义的美学（译者注：即指上述各家的美学）自身常含有使自己瓦解的成分。他们所根据的哲学愈有力量，酿成瓦解的成分也就愈多愈强烈。谢林和黑格尔对于产生艺术的情境都有极深的了解，在观察和说明个别事例时所暗示的学说恰与他们的哲学系统全体相反，就是一个好例。概念主义也未可一概抹煞。它不仅见出艺术是纯理的活动，比上文所论各种学说都较胜一筹，而且它把想象和逻辑，艺术和思考的关系，（关系不仅在分异，同一也包含在内）指出，对于真确的学说也不无贡献。

## 历史的回溯

“艺术即直觉”一个定义如果拿同义字来代替它(比如说“艺术是想象的作品”),是人人日常谈艺术时的口头语,在很早的书籍中就已伏萌芽,所谓“摹仿”“臆想”“寓言”等等都是类似的字。“艺术即直觉”一句话本很简单,可是经过我们这番哲学的分析,它的内容就因许多历史的批评的辩论的含义变为异常丰富了。这个定义的哲学的胜利实在是无量数的努力的成绩。它好比一个高岗经过一场血战后才被占领,在和平时游者随意就爬了上去,往往很容易忘记它的真价值。美学史家如果追溯达到这个定义的艰辛的步骤,便可见出胜利者不但不屈服于敌手的攻击,反而从这种攻击中吸收新力量来占领所想望的要塞,一方面击退敌人,而一方面却仍和敌人同行伍(这是思想上一大奇迹)。我在这里只能约略提及亚理斯多德所说的“摹仿”(这个概念原来是回答柏拉图攻击诗的话)和他所立的诗和历史的分别(译者注:亚理斯多德在《诗学》中说艺术的功用在于摹仿,诗比历史更实在,因为历史叙述殊相,而诗则表现共相,历史记载偶然的事变而诗则揭出内在的必然性)。亚理斯多德的概念并没有充分发展,也许在他的心中还未成熟。它过了许久都没有被人注意到,直到近代才变成美学思想的发轫点。另外一个要点也须约略提及,就是逻辑和想象,判断和艺术趣味,以及理智和灵感的分别日趋于清晰,到十七世纪以后,更为学者所重视。维柯(Vico)在它的《新科学》中很郑重的拿诗和哲学相对。鲍姆嘉通(Baumgarten)用繁琐哲学

者的方法建造一种科学来把它叫做“美学”(aesthetic)，拿来和“名学”(logica)相对，以为美学所讨论的为较低级的知识，属于感官的。不过鲍姆嘉通仍未脱去概念派的成见，他的艺术的主张和他的哲学著作往往不相贯串。到康德才证明直觉只是直觉而不是一种“朦胧的概念”，把莱布尼兹(Leibniz)和伍尔夫(Wolf)派的错误揭出。浪漫主义对于艺术特别着重“切身的”(personal)一个特质，这在浪漫派的批评和著作中比较在他们的思想系统中尤易见出。从前维柯的主张也是如此。最后，我们须提及德·桑克提斯(De Sanctis)所新建的意大利的批评学。他首先提倡艺术只是“纯形相”(用他的术语)，无关实用，无关道德，无关概念。

### 纯意象的单整

象但丁所说的，真理之中都伏着疑窦，引人逐渐向高深处搜探。艺术为直觉为想象的形相的学说也含有一个新疑问(这还不是“最后的”)。这个新疑问并非要拿艺术参较物理、享乐主义、伦理名学等等而求其分别，它是关于意象本身的，它要追问意象能否尽艺术的意蕴，以及纯意象和杂意象应如何分别。这个疑问可以使艺术的意象一个概念更加丰富。我们要问纯意象的世界既没有哲学的，历史的，宗教的或科学的价值，又没有道德的或乐感的价值，它在人类精神生活中究竟占的什么位置呢？在这需要眼快脑快的生活中我们睁着眼睛作梦，是何等迂阔？纯意象！靠纯意象过日子总不是正经事，这就是“作梦”，这就是“吃饭没事干”，而且纯意象这种勾当也是很没有定准的，艺术就只有这

样的出息么？我们有时固然也拿冒险小说来消遣，其中有的是变化莫测的意象；但是这只是困倦时一种消遣，我们心理知道这种东西算不得艺术。这只是一种消遣或游戏，如果艺术只是消遣和游戏，它的功用就恰如享乐主义者所说的全在发生快感了。我们把理智和意志放松懈时，在如醉如梦的心境中让意象川流不息的呈现于心眼面前，或者借助于想象把它们编成许多奇形怪状，这都是要求有益实用或是得到乐感，可是我们既然休息充分了，就要把这些意象抛开。有时抛开这些意象的缘故就恰在要创造艺术。照这样看，我们陷到两难之境了；不是艺术非直觉，就是直觉非成自单纯的想象作用了。如果艺术非直觉，则上文所驳的学说是否错误又成为疑问了。

如果要把这个问题研究得更精深一点，我们最好先把容易解决的部分解决清楚。这容易的部分通常都混在这个问题里面，所以我不愿把它忽略过去。直觉实在只创造整一的意象，我们唤起记忆时把许多漫不相干的意象任意联在一块，有如做儿童玩具时把人头缝在马颈上一样，并不能算是直觉。从前讨论诗学的著作最重视“整一”(unity)一个概念，也就是要把直觉和飘忽散漫的想象分开。依“整一”律，一切艺术作品都要“简单而整”(simplex et unum)。“寓整一于变化”(unity in variety)的原则也与此相近。依这个原则，繁杂的意象应该融化在一个综合的中心的意象之中。十九世纪许多美学家所定的想象(imagination)和幻想(fancy)的分别(译者注：想象是整一的，艺术的；幻想是零乱的，非艺术的)，用意也就在此。在搜集许多意象而加以选择剪裁与联络之前，应先有一种心理活动，把这些个别的意象创造出来。这创造意象的心理活动就是“想象”，而“幻想”则为寄生的，只能作外形嵌合，不能造有机的生命。照这样看，

上文“纯意象在精神生活中究竟占的什么位置？”一个问题虽似很简单而实含有很深的意蕴。换句话说，这个问题就是：纯意象是如何产生的？凡天才作品都有许多摹仿者，这些摹仿者只能拘守陈规，纵略出心裁，也往往把原来恰到好处的风格弄得太过火。从这种画虎不成的勾当中我们也可以见出“想象”和幻想的分别。但是这样受屠宰的(荣誉的符号!)天才作品本身是如何产生的呢？如果要把这个问题弄清楚，我们须把想象或纯直觉的特质作较深刻的研究。

### 感觉的和“理解的”关系

这种较深刻的研究最好从批评前人分别艺术直觉和零乱的幻想的诸学说入手，看看“整一”原理所含的究竟是什么，并且把想象的创造性抽绎出来，不过我们应该当心不要再犯唯实主义和概念主义的毛病。有一派学者说，艺术的意象之所以为艺术的意象者，由于它把“感觉的”(sensible)和“理解的”(intelligible)联合起来，由于它能表现一个“观念”(idea)。但是所谓“理解”，所谓“观念”其实还是指概念(主张此说者也并非别有所指)，虽然它是哲学思考所用的具体的概念，和科学上的抽象的概念不同。无论如何，既有观念，便为“感觉”与“理解”的联合，不仅在艺术上是如此，因为新的概念观(康德所首创的，和近代思想是息息相关的)，把概念看作判断，把判断看作“先经验的综合”，把“先经验的综合”看作具体世界，看作历史，已经算是把感觉世界和理解世界的分别打消了。因此，艺术表现观念



的学说把想象归原到名理中去，把艺术归原到哲学中去，恰与它的本意相反。它至多只能在运用抽象概念的科学中自圆其说，决不能解决艺术问题（康德的《判断力批判》一书在历史上所尽的职责就恰在纠正他的《纯粹理性批判》一书中所剩的抽象的东西）。概念就其为概念而言，本身已含有感觉的成分，舍此而另外替它寻一个感觉的成分出来，实在是画蛇添足。

## 寓言不是艺术

我们对于这一点丝毫不肯放松者，不仅是为划清艺术和哲学与历史的界限，而且可从此进一步讨论艺术为寓言一个概念。寓言有极大的困难，是大家所公认的；它干燥无味，和艺术相反，也是大家都觉得到的。所谓“寓言”就是依传统的习惯把两件心灵的事实（一个是概念，一个是意象）勉强混合在一起，因为假定这个意象就是表现这个概念的。我们从寓言中不仅无法见出艺术意象的单整性，而且又无端造下一种两原的机械，因为在寓言中概念依旧是概念，意象依旧是意象，没有打成一气，没有必然的关联，我们可以离概念而观照意象，也可以离意象而思索概念，概念和意象在寓言中是互为赘疣的，在中世纪时日耳曼精神和拉丁精神相混合，野蛮性和文化相混合，奇诞的想象和敏捷的思考相混合，两种不同的精神难骤融化于一炉，所以寓言最盛行。不过理论虽是如此，说到中世纪艺术作品本身，只要它真是艺术，也一定化去寓言的痕迹。

寓言的两原观必须打破，于是艺术为寓言说进而为艺术为象

征(symbol)说。在象征之中我们既不能离开它所表的意象而单想它所含的概念,也不能离开它所含的概念而单想它所表的意象。概念完全融解在意象里面,好比一块糖融解在一杯水里面一样,点点滴滴中都有糖存在,可是我们不能看出它是一块糖(在这样含有诗和哲学意味的题目中用这样一个俗的比喻,要归咎于美学家费肖尔(Vischer)。概念融解后就完全变为意象;我们既不能重新把它当作概念单提出来(象把糖水炼成糖一样),就不能说它是概念。它只是一种符号,表示虽未见去而却已存于艺术意象中的整一律。不错,艺术确是一种象征,它浑身都是象征,因为它浑身都有意义。但是它是什么东西的象征呢?什么东西的意义呢?直觉之所以为艺术,直觉之所以为直觉,不在其为一堆散漫的意象,而在其具有赋予它以生命的原理。这种原理是什么呢?

## 古典主义和浪漫主义

要寻出这个问题的答案,我们最好考较文艺界古典主义和浪漫主义两大倾向的冲突(这种冲突的发生并不仅限于叫做“古典的”或是叫做“浪漫的”时代)。把微琐的丢开而专求概括的定义,我们可以说,浪漫主义对于艺术最重爱憎忧喜兴奋颓丧诸情感的强烈的自然流露,它所欢喜的是散漫飘忽的意象,崎岖劲拔意蕴无穷的风格,杳茫隐约的暗示,依稀恍惚的字句以及雄奇万变的格局。古典主义则不然,在它的理想中心境贵和平静穆,层次贵清晰,人物的性格贵贯串缜密,轮廓贵明确,总而言之,它所最着重的特质是审慎,平衡和明晰。古典主义偏重意象而浪漫主

义则偏重情感。无论是袒护古典派或是浪漫派，我们都可寻出许多理由来自卫，来攻击对敌。浪漫派说，艺术如果不能激动人心，虽有富丽的意象有什么用处呢？如果它能感动人心，意象虽然不富丽又有何妨呢？古典派说，如果心灵不能安顿在一个美意象上面，只是激动情感何济于事？如果意象真是美，就能满足我们的兴趣，缺乏情感又有何妨呢？情感是个个人在艺术以外可以寻得的，生命中到处是情感，情感有时并且是我们所不希冀的。但是只有暴烈的情感或是有美丽的意象的都只是浪漫派和古典派的平凡的作品，如果我们舍门徒而研究他们的大师，便立刻见出上述一偏之见是很肤浅的。在第一流作品中古典派和浪漫派的冲突是不存在的，我们不能把它叫做“古典的”，也不能把它叫做“浪漫的”，因为它们同时是古典的和浪漫的，是情感的也是意象的，它们是健旺的情感所化成的庄严的意象。古希腊的艺术作品尤其是如此，意大利的诗和艺术也往往达到这种胜境。

### 直觉的整一起于情感

上述的事实和理论可以总结成一个公式：直觉的联贯和整一都是情感的产品，直觉之所以为直觉，就因为它表现一种情感；直觉离情感便不能施其活动。使艺术具有轻灵微妙的象征者实不是概念而是情感。所谓艺术就是把一种心情寄托在一个意象里面，心情离意象或是意象离心情都不能单独存在。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒情诗的分别，都是繁琐派学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或戏剧。我们所以

惊赞第一流艺术作品者，我们所称为艺术作品的生命，整一与充实者，都全在它的想象得来的完美的形相恰能传出一种心境。我们所以不满意于虚伪的拙劣的作品者，也就在它把几种心境乱堆在一起，勉强利用机械的布局，抽象的概念或是无关美感的情绪来构成一种似是而非的整一，而芜杂堆砌的痕迹仍很彰明较著。它所用的许多意象每个单独看起来似乎很丰富，但是言不由衷，不能传出一种心境，没有动机，没有画家所说的“画龙点睛”，我们稍加玩索，便觉得它们芜杂空疏，索然无味了。从这幅画中割出一个人物来放在那幅画的背景里，这种不伦不类的嵌合成什么东西呢？把一部戏剧或小说中的人物单提一个出来，使他孑然独立，不受原书全部动作的影响，不与其他角色接触，他还有生命么？这所谓“全部动作”如果不是作者心灵的表现，能有什么价值呢？关于这一点，古人论戏剧时所说的整一是很值得注意的。戏剧的整一律所定的时间和空间的限制实原于“动作的整一”，“动作的整一”原于“兴趣的整一”，而“兴趣的整一”则又原于诗人心中的兴趣，原于使他感发兴起的理想。古典派和浪漫派的论战所得的结果也是很值得注意的。无论是让抽象的，生糙的，未经直觉观照炼化的情感去蒙蔽心灵，使它忽视意象的粗劣，或是偏重浮面清晰的意象，似合法而非合法的层次，似精确而非精确的词藻，想藉此来隐瞒灵感和真情的缺乏，都不能算是艺术。英国批评家（译者注：指著《文艺复兴》的佩特，Walter Pater）有一句传诵一时的名言，说“一切艺术都以逼近音乐的情境为指归”，其实说得更精确一点，我们应该说：一切艺术都是音乐，因为这样的说，才可以见出艺术的意象都生于情感，才可以见出凡是用机械的方法构成的或是仍未脱净自然本色的生糙性的都不是艺术的意象。此外有一位瑞士学者（译者注：指亚米儿，Amiel）

也说过“凡是自然风景都是一种心境”。这句话也是不错的，不过所说的自然风景已不仅是一幅自然风景而是一种艺术作品了。

### 凡是艺术的直觉都是抒情的直觉

照这样说，一切艺术的直觉都是抒情的直觉。所谓“抒情的”并非是“直觉的”形容字，乃是它的同义，是我们已经说过的许多和“直觉”同义的字样之一。它有时不用作同义字而用作文法上的形容字，目的只在助人明白真直觉和假直觉的分别。真直觉或“直觉意象”是许多意象的化合（通常所谓意象都是许多意象的化合，世间没有“意象原子”（image atoms）这件东西，也犹如没有“思想原子”一样），都是有机体，都具有有机体的生命原理，至于假直觉则为一堆零乱的意象，勉强拉拢起来以助余兴或是满足某种实用目的的，从美感观点看，它不是有机的，只是机械的。但是除着表示这种分别之外，“抒情的”字样便成为赘疣。我们说艺术就是直觉，就已经把艺术的定义下得很圆满了。

载《文学季刊》第2卷第2期，1935年6月。



## 歌德与白蒂娜

〔法〕圣伯夫

在1807年的春天德国法兰克福(Frankfort)有一位漂亮的小姐，年纪十九岁，身材很小，看起来只有十二三岁的光景。她叫做白蒂娜·白让特罗(Retina Brentano)，父亲是意大利人，在法兰克福落了籍，结了婚。这个家庭是很古怪的，全家人都以怪癖和幻想著名。法兰克福城里有一句流行的口语说：“在旁人是最顶的疯狂，在白让特罗家还只是初步的疯狂。”白蒂娜小姐并不把这句话当作侮辱。她说：“旁人所认为荒唐的在我是可以领会的，而且是我所不能用言语表达的心领神会。”在她的性格中有的是魔鬼性、妖精性、仙女性，这在世间和她所深恶痛恨的中流社会的品格是最相反的。她一方面保存着意大利人的着色的放光芒的奇异的想象，同时又具有日耳曼人的幻想和热情，有时甚至达到“白昼见鬼”的程度。她说，“我身中有一个魔鬼，和现实一切都不相容。”诗是她的本乡本土。她感受艺术和自然，恰如意大利人们一样；但是这种情感，起始虽是意大利的气派，常常流为迷茫的烟雾，呈现遍天上虹霓的五光十彩。总之，白蒂娜小姐除着许多把她渲染成一件奇珍的稀有的特质，也并不缺乏一

般人叫得很干脆的“法兰西的慧解”，这和其它特质虽似不相容。她的家庭由意大利迁到德国，似乎没有经过法国，是经过提洛尔(Tyrol)，和一群快活的波希米的流浪人结伴去的。我所指出的几种毛病在年纪大的人的身上也许很刺眼，但是在一位十九岁的年轻姑娘的身上，它们却是一种锦上添花，一种美点。

这样随便地谈白蒂娜，我几乎应该道一声歉，因为这位小姐后来嫁了一位德国著名的诗人亚林先生(Achim d'Arnim)，丈夫死后，她现在居在柏林，和她往还的是一些顶有声望的人们，大家都很尊敬她，不仅因为她有卓越的智慧，也因为她的心地和品格都显出很高尚的美德。这位仙女在当年过了许久放荡不羁的生活，据说现在已变成一位最忠心的妇人。但是在歌德死后两年——1835年——发表这部书信集的也就是她。这部书信集使我们能完全认识她，而且容许我们，逼得我们，这样地随便无所忌讳地谈论她。这部书现在已由一位有才具的女子，用亚尔宾(Sebastien Albin)做笔名的，翻译成法文。我们要透懂法德两民族的精神不同，这部书是最有趣而又最恰当的路径了。著者在序文里劈头一句话就是：“这部书是给好人不是给坏人看的。”这仿佛说“朝坏处想的人们丢丑！”(译者注：这是法文中一句谚语，法国有一幅名画，画的是女人脱衣在路上小便，上面就题着这句话。)

就是这位十九岁的小姐，白蒂娜，有一天猛然想起要用一种纯爱去爱她所未曾谋面的大诗人歌德。有一天清晨，坐在一个芬芳而幽静的园子里，她在幻梦她的孤寂，歌德浮上她的心头来了；她知道他，只是从他的声名，他的著作，甚至于从她所听到的关于他的冷淡性格的坏话。她突然间异想天开，马上找着她崇拜的对象。

歌德当时已经是五十八岁了；在幼年时代，他对于白蒂娜的母亲曾经怀过几分爱慕的意思。这许多年来，他住在魏玛（Weimar），混迹于查理奥古斯特的小朝廷里，在那位君主的恩宠，或者说得好一点，友爱，的庇荫之下，清清静静地做多方面的普遍的学问，不断地驾轻就熟地从事于丰富的创作；论幸福，论天才，论荣誉，他都正在他的鼎盛时代。歌德的母亲仍旧住在法兰克福；白蒂娜就巴结上了她，想在这位卓越的母亲，这位值得和她的儿子相辉映的母亲身上，托附她对于歌德的敬爱，同时，研究揣摩出他的性格。

这位歌德的老母亲，象一般人所称呼的，“歌德的顾问太夫人”，所具的性格是那样高贵，那样庄严，发过那么多的名言警句，再欢喜不过听人谈她的儿子了。人家谈到她的儿子时，她的一双大眼睛睁着象小孩子的一般，一直向你注视着，其中闪烁着无上的欢乐。

她把白蒂娜看成一个亲信人。这位小姐一走进门来就坐在她的脚边一个小凳上，东拉西扯地闲谈，把周围的严肃的空气打破，毫无忌憚，她知道她永不会得罪的。可尊敬的歌德太夫人有的是现实观感和聪明见解，起初就明白这位小姐对于她儿子的爱情不会有什么下文，明白这一点烈焰，这一点“枪火”是不会烧坏人的。她拿这位小姐的幻梦来开玩笑，而且白蒂娜自己向她谈道这种幻梦，本来也带着谑浪笑傲的意味。虽是开玩笑，歌德的太夫人却从中得利不少，因为这位快活的母亲在她的寂静中没有一天不想到她的儿子。“这些想念对于我”，她说，“就是黄金”。但在谁的面前，她可以谈她的儿子，称量她的黄金，称量本来不是为流俗人用的黄金，除非是当着白蒂娜的面前呢！所以当这位佻皮的小姐不在面前时，当她沿着莱茵河岸散步时（这是

常有的事)，当她象逃学似的游览古堡和山崖时，她的亲爱的“顾问太夫人”总是惦念着她，写信给她，说：

快点回来啊！今年我觉得大不如去年；有时我念你念得发昏；我常常接连几点钟都在想我的浮而凡(Wolfgang, 歌德的乳名)。想到他做孩子时在我的脚边滚来滚去，那时他真会和他的弟弟约翰玩耍，和他说故事！我现在绝对地要一个人在身边可以听我谈这些，没有一个人象你那样会听我谈。我真想你在这里，靠近我。

白蒂娜于是就回到她所敬爱的人的母亲的身边；她们滔滔不绝地谈歌德的童年，谈他很小时所露的头角，谈他出世时的情况，谈他的祖父为纪念这个好日子所栽的梨树长得那么茂盛，谈他的母亲向他讲许多使他惊奇的故事时所坐的綵椅，谈他智慧初开时的种种预兆和萌芽。就是神人的儿子，在童年时也没有比歌德受到更仔细更虔敬的观察和记录了。有一次他和许多小孩一阵走过街衢，他的母亲和一位朋友站在窗台旁望见他走路“带着满副的庄严气派”，就告诉他说：他那种昂然直立的样子，显得他和年龄相仿的孩子们不同。他回答说：“现在我在这一点上开始胜过旁人，将来我在各方面都要胜过旁人哩！”谈到这里，他的母亲加上一个附注说：“这果然是实现了”。白蒂娜对于这些早年的一举一动比歌德自己知道还更清楚。后来歌德想把它们记在他的回忆录里时，就是向她采访。她告诉他的话是有道理的！“至于我哩，我的生平有什么可说的，除非它是映着你的生平的一面深澈的镜子！”

有一天，歌德已经是一位美少年，在和他同年的中间是最美

的一个。他酷好溜冰，请他的母亲去参观他溜的成绩。那时冬日正晴朗。歌德的母亲素来讲究排场，这一天，她披上一件长尾带金钮扣的大红细软的毛披风带些朋友乘着马车去了。她记这回事说：

“走到梅因河，我们看见我的儿子正在溜冰。他象一枝火箭似的在溜冰的人群中驰来驰去；他的面腮在冷空中显得非常红润，栗色的头发所敷的粉已完全落去。他一瞥见我的大红披风，马上就跑到车旁，望着我，很文雅地向我微笑。我问他：‘好呀！你要什么，孩子？’‘妈，你在车厢里不冷，把你的毛披风给我。’‘你不要穿这个吧？’‘自然，我要穿它。’我马上就脱下我的温暖的披风，他接着就披上，把尾放在胳膊上，在冰上一溜就走了，‘活象一个神人的儿子。’啊，白蒂娜，要是你看见他！世间没有更漂亮的了！我喜不自胜，只得拍掌叫好！我一生都记得着他那一次的神情，从一个桥孔里溜出去，从另一个桥孔里溜回来，披风的尾拖在他的背后，随着风飘动。”

她还说，白蒂娜的母亲也在河岸上，那天她儿子就想向她（白蒂娜的母亲）献殷勤。在这段简单的叙述中，你不觉得有勒托（译者注，Latona，希腊神话中文艺神阿波罗的母亲）的骄傲么？

“这是一个神人的儿子啊！”你不相信这里说话的人，不是一位法兰克福城的中产阶级的妇人，而是一位罗马的元老夫人，或皇后，或考来里（译者注：Cornolie，罗马的贵妇，两个儿子都是有名的民众领袖。一位太太拿珠宝向她夸示，请她也把她的珠宝拿出来赏鉴赏鉴，她把两个儿子牵出来说：“这就是我的珠宝”）么？



当时这位母亲所感觉的，后来全德国人都感觉到：歌德，他就是德意志。

读这些书信时，我们不禁与白蒂娜有同感，也惊讶研究歌德可以从他的母亲入手；在这些书信里，我们发见歌德更伟大，至少是更单纯，更自然，超出礼仪细节，处处流露德意志民族的高度的诚恳。我们所稍引以为惋惜的，是歌德在他的天禀中没有稍多回味他母亲的名言：“世间没有比人与人的同情交感更伟大的东西。”一般人说：歌德不很爱母亲，待她很冷淡，在许多年中，母子相隔虽只有两百里路左右，儿子向来不曾回去看望母亲。关于这一点，大家都怪歌德自私，冷淡。我想，大家也未免说得过火一点。在说歌德缺乏某种特性以前，我们应该看得仔细一点，因为歌德所给人的第一个印象通常是一种冷静的样子，但是这种冷静之下常隐藏着一种较深较原始的特性。一个母亲不会直到临死都在敬爱一个儿子，而且敬爱到那么高的程度，如果那儿子对于母亲实在有很对不起的地方。歌德的母亲并不觉得她的儿子对她不起，我们也就不必比她更苛求。歌德也自有他的做儿子的方式，一种母子相得的方式，虽然这种方式不一定是好模范，负恩负义的字眼也决不能加在他头上。他写信给白蒂娜说：“拿热的心肠待我的母亲，你对于她的照顾，我知道诚心诚意地报答。一阵冷风常从她那里吹到我身边来。现在我知道你靠近她，我放心了，我觉得暖和了。”不过“这一阵冷风”不会叫人微笑；丰丹纳尔（译者注：Fontenelle，十八世纪法国哲学家，以提倡近代科学著名）也不会把这句话说得更好。我有时想，我们如果用我们法国的办法下歌德的定义，可以说他是“一位穿上诗的衣裳的丰丹纳尔”。当他丁母忧时，白蒂娜写信给他，提到一般人觉得他所特有的冷静而厌恶悲痛的脾气，曾经说过：“人家都说你遇

到悲痛的不免的事就转过头不看；但是对于你母亲临死的情况，你可不要也转过头不看；你应该知道她一直到死都是仁慈贤慧，她的性格中最大的部分是诗”。提到这最后的一方面性格，白蒂娜知道很清楚，是最能感动歌德的。歌德回她的信满篇是感激的话，感激她的母亲在暮年所得到的白蒂娜的侍奉，并且流露许多“回春”（译者注，指冷下去的情感重新热起来，如草木再发青一般）的话。但是，从这时候起，白蒂娜和歌德的重要的联络线已不存在，这种损失不久就影响到他们中间的关系。

我说过，白蒂娜曾钟情于歌德，她的爱情究竟有什么记号可以让人看得出呢？啊！那并不是一种流俗的爱，也并不是一种自然的爱，象狄多（译者注：Dido，曾钟情于罗马英雄伊尼阿斯，被他遗弃之后，痛而自杀，见维吉尔Virgil的名著Aeneid）、朱丽叶（译者注：Juliet，罗米欧的爱人，见莎士比亚的悲剧）或薇吉妮（译者注：Virginie，Bernardin de Saint-Pierre的名著Paul et Virginie中的女主角。这部小说所写的是自然环境中的自然恋爱）诸人的爱，在心中热烈地燃烧，一直到欲望满足。那是一种理想的爱，超过头脑的爱而却又不完全是心膈的爱。我实在不很知道怎么解释这种爱，白蒂娜自己也很有些茫然。事实是这样：白蒂娜生来就有一种活跃生动的想象，精锐的诗的感觉，和本诸自然的热烈情绪，她把她幼年所有的爱好，所有的灵感都附托在歌德的身上；她倾山倒海地爱着他，把他看作她的一切幻想的结晶。这种爱对于她也并不是一种苦楚，简直可以说是一种幸福。她说：“我知道一件秘密，如果两个人互相契合，同时有神明呵护他们，人间的幸福到此就算达到可能的最大限度了。”她常觉得这种契合只是理想的，精神方面的，也就很够了。至于歌德方面哩，他是饱尝人生况味的，肉感和灵感他是一样地明白，他对

于白蒂娜的爱情也毫无疑惧，从开头就给它一个地位，不过不让她靠得太近。神仙的特权据说是长生不老，永远是年少。虽然已经到了五十八岁，歌德还不是一个有把握的老年人，可以让白蒂娜天天亲近他，天真烂漫地周旋他而没有危险。不过白蒂娜离他很远地住着，给他写的信生气蓬勃，闪耀着种种感觉，颜色，声音，以至无奇不有的花样，很能提起他的兴致，使他很愉快地感觉到自己回到少年似的。她是一个崭新而秀雅的人物，来到他的诗人和自然学家的眼前，供他观察，呈现给他一部得诸意外的书，里面有的是可爱的意象和动人的情景。就歌德说，他谈这部书（译者注：指白蒂娜所给他看的性格），也正如他谈任何另一部书一样，但是这部书尤其别饶风趣，因为他自己的名字在每页里面都嵌在金光赤耀的晕轮里。他替白蒂娜的书起了一个名字：“自然之福音”。他向她说：“继续宣扬自然之福音啊！”他觉得上帝使这个福音化成了人身。她把他的过去生平的印痕和新鲜气象——这在他的不甚自然的生活里已丢掉了，——再提醒起来，这对于他的艺术天才是很有功用的。他写信告诉她说：“凡是你向我所说的我在年轻时代都经验过，这令人猛然很清楚地回想起过了很远忘了很久的事。”他对于她抱着一种不即不离的态度，不太奉承她，也不太疏虞她，给她的回答总是恰好不让她糟心，使她继续下去。

她第一次见他的情景是一幕离奇的戏。从她自己所谈出来的看，我们很明白她不是在法国，不要和恶意的嘲笑者打交涉。那是1807年的4月底，她跟着她的姐姐和姐夫一阵走，他们俩是到柏林的，约定回来时走魏玛（译者注：歌德所在的地方），他们要穿过驻扎在当地的军队。她穿着男子装旅行，爬上车的高座以便望得远一点，每到一个驿站时，她下来帮着解马系马，早

晨向树林里放枪，有时爬上树看看，象松鼠似的。我们可以趁便说一句，松鼠壁虎的轻活也是她的特性之一（歌德常把她叫做“小鼠”），到任何地方，只要她能爬，无论是树，岩石或者是哥特式教堂的顶，她总要爬上去坐着玩玩。有一天，她的一阵傻气发作，在日落时爬到科隆（Cologno）大教寺的哥特式雕像上面去，高起兴来写信给歌德的母亲说：“顾问太夫人，你如果看到我在莱茵河中央，坐在一个哥特式教寺的玫瑰上（译者注：哥特式教寺门顶上通常雕着一朵大玫瑰），你一定会怕啊！”在别的地方她又说：“就我的爱好说，与其走，不如跳；与其跳，不如飞。”

白蒂娜跑着，玩着，跳着，这一次她是到魏玛去。在未到以前，她在车子里歇许多夜没有睡觉。一到魏玛，她马上跑到维兰德（译者注：Wieland，当时一位有名的诗人）家，得到一封介绍见歌德的信，就跑进歌德的家，门房通报了，等了一些工夫，门开了，歌德走了出来：

他站在我面前，庄重的，严肃的，注视着我。我想是我先伸手给他的，我觉得象要晕倒似的。歌德把我抱到他的心窝上说：“可怜的孩子，我吓了你么？”这是他开口向我说的第一句话，它渗透到我的深心里。他引我到他的房里，叫我坐在他对面的躺椅上。我们俩都静默无言，最后，他先打破沉寂说：“你或许在报上见到，我们在几天以前遭了一个重大的损失，公爵太夫人亚米尼死了。”“呀！”我回答：

“我不看报。”“真的！我以为从魏玛来的消息都使你很关心哩？”“你以外我什么也不关心，我没有耐性去翻报纸。”

“你是一个可爱的孩子。”长久的静默。我老是被放逐在那个厄运的躺椅上，身上发抖，心里忐忑不安。你知道，要我



象一个斯文人坐着不动，是不可能的，哎！妈（她这信是写给歌德的母亲的），一个人能象我那样做吧！我叫道：“我不能歇在这个躺椅上！”我突然地站了起来。“好罢，你爱怎样就怎样罢！”他说。我马上就跳去抱住他的颈项，他把我摆在膝上，紧紧地抱着我抵着他的心窝。

我们须记得这是在德国，不用大惊小怪。她躺在那里睡着，时间也算是够长了，因为她接连几夜都在旅途中过去，疲倦得要死。醒过来以后，她才开始谈一点话。歌德摘了一片爬上窗台的葡萄叶，向她说：“这片叶子和你的面颊一样新鲜，一样盖着嫩毛茸。”你也许以为这幕戏景完全是带着儿童气的；但是不久歌德就向她谈他的深心中一些最严重的事，他向她谈到刚死去两年的席勒。白蒂娜阻止他，说她不很爱席勒。歌德就向他解释这位诗人的性格，和他自己虽有那么大的悬殊，却仍不失其为伟大、宽宏，他自己对于席勒也曾经有大量去了解他和敬爱他。歌德谈席勒的一番话颇有一往情深之慨。

那一天或是第二天晚上，白蒂娜在维兰德家里又看见歌德，他手里拿着一个紫罗兰花圈，她心里很猜忌，怕是一位女子送给他的，他就把花扔给她：“我把它送给你，你还不高兴吗？”这些在魏玛初会的情景是一种稀奇的混合，一半是稚气的，一半也是神秘的，但自始至终是生动活跃的；可是这种情景是不宜于天天复演的。几个月以后，他们在瓦特布（Wartbourg）唯一的再会中，白蒂娜没有语言表现她的心事，歌德把手放在她的唇上说：“用眼睛说罢，我都懂得。”他看到这位动人的小姐，这位棕色的怯懦的小姐的眼睛满填着眼泪，便用手把她的眼睛闭起，告诉她一句很有道理的话，“平静些！平静些！在咱们俩中间只



有平静是合式的办法。”但是读到这番情节时，你不很想疑问：“伏尔泰(译者注：Voltaire，十八世纪法国哲学家，以讽刺著名)对于这事该怎样说？”

对于歌德如果要有一个公平的观念，我们最好把法国人的老脾气丢开。没有人发过比歌德的更好的对于伏尔泰的议论，没有人比他更能了解伏尔泰是一个最完善的法兰西特性的类型。让我们也报答他以同样的了解，他，德意志特性的完善类型。象居维叶(Cuvier。译者注：十九世纪法国一位伟大的自然科学家，和歌德同年——1832年——去世)，歌德是最后一位看着十八世纪死去而自己仍活着的伟大人物。他的特长是广博，甚至于是全备。同时是伟大的自然科学家与诗人，他研究每个对象，都同时看出它的实在性与理想性，一方面把它看成个体去研究，同时又把它提高到、归纳到它在自然普遍秩序中的特殊位置；还不仅此，他又能在它当中吸出一切事物所隐藏在自身的诗的芬芳。歌德在一切中都抽出诗来，对于一切都感到兴趣。没有一个人，没有一种学问，他不是用一种好奇心，一种精确的精神去讨探，以求洞见周知，巨细不遗。我们应该说他对付人物都是用全副的热忱，研究完了，知识到手了，他马上就掉过头来，转到另一个对象上去。他的尊贵的住宅门楼上面写的是“皆大欢喜”的字样，他对于外来客都一律欢迎，不分上下，用他们自己的国语和他们谈话，使每个来者对于他所研究者都有所贡献，他的唯一目的在扩大自己的趣味；他的风度和平肃穆，没有苦毒，也没有妬忌。一件事物或是一个人使他不快或是不值得他长久留恋时，他就转过头来把视线移到广大宇宙中之另一方向去，这广大世界里头头是道，他可任意去取。他的态度不太淡薄，也不太执着，好奇至于鞭辟入里，却不至于流连忘返；慈祥如同一般人想象神所有的慈

祥,简直可以说是“奥林波斯气派”(译者注:Olympien,古希腊人以为奥林波斯山是神仙的境界,奥林波斯气派意即谓神仙气派,希腊人所想象的神仙气派是和平、静穆、慈祥),这个形容字在德国是不会引起嘲笑的。如果一个新诗人或是具有明显的独到的作家,一个拜伦(Byron)或是一个曼佐尼(Manzoni),歌德立即兴味盎然地去研究,不带任何奇僻的私人的情感;他有的是“天才的爱”。比如他对于曼佐尼并不认识,但是曼佐尼的剧本《卡马尼奥拉》(Carmagnola)落到他的手里时,他立刻去用心研究它,在里面发现许多见解,许多美点,有一天他在《艺术与古代》里发表一篇文章,尽量地表现他的意见,于是全欧洲都因为他的介绍而认识曼佐尼。当时英国有一个杂志攻击曼佐尼,歌德竭力替他辩护,他所说的许多理由连曼佐尼自己也一定没有梦想到。后来他遇见曼佐尼朋友库辛(Cousin),就向他仔细探问曼佐尼的为人,从品格以至于容貌,虽是极微细的特点,他都有一种无厌的好奇心去打听,一直到他把叫做“曼佐尼”的一件自然中的新产品完全明白了,才肯放手;恰如他以植物学家的身分研究一棵植物一样。对于席勒,他的殷勤照顾和忠告是可钦佩的。他初看到的席勒是一位热烈激昂的年轻人,为天才所驱遣而不知节制。他们俩中间有无数近似相反的异点隔阂着。但是歌德不惜用他的力量使席勒得到耶拿大学历史教授的位置。后来一位好机缘使他们接近,于是心心相印,异途同归,歌德以后就于无形中引导着方在寻路的席勒。他们中间的通信已经发表了,很可以见出歌德对于席勒的诱导熏陶,宛如父兄之于子弟。他称赞席勒为“一个了不起的人。”在宇宙中一切歌德都能了解,——一切,除非是两东西或许在例外,一是基督教徒,一是英雄。这是他的性格中颇可惋惜的弱点。列奥尼达(译者注:Leonidas,古斯巴达王,以三

百人死守要塞御波斯大军，因而殉难)和帕斯卡(译者注：Pascal，十七世纪法国哲学家，以著辩护基督教的《思想录》著名)——尤其是帕斯卡，在歌德的眼光里，说不定是自然体系中两个过分失常的怪物。

歌德对于牺牲和苦痛都不欢喜。他看到什么人生病、苦痛、和愁虑时，就想到他自己借写“维特”而打消自杀的念头，告诉人说：“学我的办法，把叫你苦痛的孩子生产出来，他就不再在你肚子里作怪了。”他的母亲也很知道这个秘方。当白蒂娜因她的年轻女友贡多洛德自杀而感到非常忧郁时，她写信去安慰道：

“我的儿子说过，‘我们应该用工作去排遣愁闷。’他遇到一件不快意的事，就用它写一首诗。我已经说过多少次了，把贡多洛德的故事写出来，寄到魏玛去，我的儿子一定要它，保留它，至少它不再会在你心头上压着。”

就一篇简短叙述所能包括的说，白蒂娜立意要爱的人大致如此；她爱他所取的方式对于他们俩都是很合宜的，这就是说，象一种温存而不燃烧的火焰。

从这次会晤以后，白蒂娜回到法兰克福，常写信给歌德谈一切事情，一切感想，有时是用颂赞祈祷的声调，有时是用开玩笑说闲话的口吻。这种披肝沥胆的通信有时也奇怪到很可笑。她说：

“当我置身于自然中，你有心灵教会我懂得它的内在生命，我常把你的心灵和这种内在生命混为一事。我躺在青草地上拥抱着它。”她向他复述过不知到多少次数：“你美、你伟大、你可爱、你比我所知道的一切都较好，……象太阳一样，你穿过黑夜。……”在这些时候，她向他说话，如同人们向耶和華颂祷一般。但是，同时，她的信里也有些轻佻语，新鲜思想和动人的文字。可以标题为“在菩提树下”的那一封信(因为里面描写一棵空心

的菩提树)全篇生气蓬勃,充满着鸟语和在日光中飞动的蜜蜂的嗡嗡声。在这些时候,她自己埋怨歌德爱她不如她爱歌德的酸辛话是很有道理的:“我不象蜜蜂一样飞来飞去,从每个花心里采得蜜来供养你么?”但是歌德象卢梭,象一切诗人,他也能钟情,但所钟情的是他的作品或幻梦中的女主角。卢梭决不会拿他所创造的朱丽(译者注:Julie,卢梭的名著《新爱洛绮丝》中的女主角)去换杜德妥夫人(译者注:Madame d'Iloudetot,卢梭的情妇)。白蒂娜有时也很聪明,在热情之下也颇能感觉到她和歌德的交易不公平而抱怨。她向歌德说:“别对不起我,别造出一个雕像来崇拜,当你可以在我们俩中间造出一种顶好的精神上的关联来的时候。”但是她所梦想的完全是精神上的哲理的关联,这种悬在空中的关联,我们可以问她一句:可以成为真正的关联么?

歌德与卢梭不同,他对于他所敬而远之的女子仍然是可爱。他的冷淡,无论是实在的或表面的,只要有一句漂亮的有诗意的话就赔偿起来了,一声微笑就掩盖起来的。这位年轻可爱的姑娘,使他回想到当初他比较好,真正比较幸运的时候,那时候他还没有把他的比较微妙的朴素的内心移转到,而且一半牺牲在,静观默玩和对于外物界的反省。他承认自己精神上的“返老还童”和心灵生活的回转都是她的力量。他常写信给她谈自己的感想,用有节奏的语言,有时还用十四行诗的形式。“再见,我的可爱的姑娘,早点写信给我,让我有点什么可翻成新花样!”她供给他诗料,他加以剪裁点化。我们常觉得这种点化的结果常使天然的花变成一朵人为的花,比原来更明艳,更光润,但是也比较冷,失去原来的芬芳。歌德自己似乎也看出白蒂娜的性格的优越,丰富,变化无常,每次所呈现的花样总是惊人的新鲜的。他向她说:“我的年轻的跳舞家,你每一个动作都叫人高兴,你常突如其来



的扔给我们一个宝冠。”

她也是一样地了解他，知道怎样赞美他。从她的信札中我们不仅能见一个理想的歌德，还可以见出一个实际的歌德，活泼，仍然很漂亮，魁梧，虽然他已初跨进老年期了，他的和平静穆的头额下面常是露着笑容的，“两只大眼睛，微微地睁开”，在注视她时，里面全充满着和蔼的神情。她很能从他的性格中感觉到“伟大心灵所流露的尊严。”“我初次见你时，你的性格中使我觉得很可注意的，而且立刻就引起我的深厚的敬爱的，是你整个人表现出大卫(David)所说的关于人的一句话：‘每个人应该是自己的君主。’”歌德的这种尊严无论是在才具方面或是在仪表方面，都很合式地和秀美混在一起，这种秀美不是柔和的或简朴的，而是严肃的，微带有反省自觉的。她带热情告诉他说：“朋友，我有些妬忌美神们(Grâces)，她们是女性，永远是走在你前面；你到什么地方，和谐大圣都是和你在一起。”他的天才表现在许多不同的形式，她是一律地能瞭解他，无论是象《维特》所表现的飘忽的狂风暴雨的气概，或是晚年沉着静穆而超然物表的气概。“啊，伟大的奔流，从前你是怎样地倾山倒海似的冲过青春流域，现在你是怎样地变成一条波平浪静的河水，在草原中慢慢地流到前面去！”斯塔尔夫夫人(译者注：Madame de Staël，法国著名女作家，被拿破仑放逐，在德国住过很久，和歌德及当代许多文人都有交谊)原先期望看见一位象“维特”的歌德，后来发现他不象那样，非常失望，好象以为这就可以减低他的声价。白蒂娜对于她这种看法很瞧不起，同时也不免带有几分醋意，讥笑她说：“斯塔尔夫夫人有两种错误：第一种是她所期望于歌德的，第二种是她见歌德所存的意见。”

但是这位年轻活泼的姑娘，这位流动的带着几分麦布(Mab)



和提坦尼亚(Titania)诸仙后的飘渺性的魔女，象《威廉·迈斯特》(Wilhelm Meister, 歌德的游记体小说)中的迷娘(Mignon)一样，仍然摆脱不了她的意大利血源。她竭力学德国人，但是究竟不容易，“美感的纯洁的”敬仰不能满足自然的要求，也就不能完全使她心满意足。有些时候，她自己莫名其妙地希望多一点，她希望和她的尊严的朋友在一块整整地度一个春天。她愿意在心灵上把她自己整个地赠送给人，但是也希望人也照样把他自己整个地报答给她。她自己问得很好：“一个人可以接受一个赠品而不把他自己当作一个赠品酬报么？不把自己完全地永远地交付过去，那算得一个赠品么？”但是歌德只拿自己给人看，不把自己当作赠品。他给她写些简短的信，有时还请书记代笔，她就不免发点脾气，表示不高兴。她所要求的些少，但是这所谓些少至少就是整个的歌德。“在我的信里你接到的是我，在你的信里我接到你么？”歌德的母亲死后，白蒂娜可抱怨的更日渐其多，因为这位慈祥的老人知道她的儿子，常向这位小姐解释诗人是怎样用轻描淡写的笔墨表现情感，在一般人以为很冷淡的在诗人心中仍是很深切。“我很知道他，他写这信时心里是充满着深情的。”自从没有这样的远见的解释者安定白蒂娜的心以后，她就不免常起疑虑。不过在这些心花乱进和闪耀的烟火中愁苦之音究竟不常见；我们读她的书信时，很可以复述歌德自己的话，说那些都是一些可爱的幻想：“谁能够相信世间有许多的爱呢？我们最好把这一切当作一场梦看待。”……

译后语 这篇文章译自圣伯夫的名著《星期一谈话》(1850年7月29日发表的)。那时候歌德和白蒂娜的《通信》刚译成法文，圣伯夫就趁写这部《通信》的书评的机会，讨论两个通信人

的关系。他所见到的《通信》是经过白蒂娜修改润色过的，原来的通信近来已在德国发现，和白蒂娜所发表的微有不同。

圣伯夫是被一般学者推为近代第一位大批评家的，他原来学医学，后来转到文学，所以他研究文学的方法是自然科学的方法。他以为研究作品须先研究作者，而研究一个作者正如研究一棵植物一样，要分析他的个性，要研究他的个性的成因如家庭环境、教育、交游等等。因此，他特别着重传记的研究。近代研究传记文学的风气可以说是由他开出来的。他的批评论文后来搜集成二十八册的《星期一谈话》，里面大部分是短篇传记，如这篇译文所代表的。

圣伯夫写传记的方法是很可注意的。他写的文章都要在报章上发表，不能过长，所以每次只抓住作者生命中某一片段而津津道之。他用谈故事的口吻，不怕老太婆式的唠叨琐屑。他永远不用记账的方法，也不用律师写供状的方法，态度始终很客观，很家常，不轻易下断语，偶而在轻描淡写之中微露讥讽，却非常深刻隽永，耐人寻味。我们可以说，圣伯夫的许多“画像”（portraits）是短篇传记的典型。

载《东方杂志》第34卷第1号，1937年1月。

## 露 西

〔英〕华兹华斯

幽人在空谷  
结居傍明泉  
知音世所稀  
孤芳谁见怜

贞静如幽兰  
傍石隐苔藓  
皎洁若晨星  
孑然耀中天

存在为世知  
歿不为世惜  
幽明已殊途  
予怀独戚戚

载1937年6月26日《中央日报·诗刊》第12期

## 最后的说书人

〔爱尔兰〕叶芝

玛克儿·摩郎在1794年左右出世，家靠近都柏林市的黑辟支，在自由区的斐德儿巷里。出世后两周，他病成一个精光瞎，也就变成他爹娘的摇钱树，他们后来叫他到街角上和里非河桥上卖唱讨口。若是他们有儿女全象他，他们倒也应该高兴。没有视觉的搅扰，他那颗心成为一个绝妙的回声室，日间每一个动态，人情每一个变迁，在这里面轻声一回荡，就化为歌曲或隽语。到了成年，他是全自由区说书卖唱人公认的首领。许多人都拜摩郎的门，奉他们为全行的头脑。别看他是瞎子，他找一个女人毫不困难，并且还可以任意挑选。他是一个不修边幅的天才，正是女人所心爱的；女人都欢喜奇怪的蹩扭的捉摸不住的男人，许是因为她们自己完全循规蹈矩。也别看他穿破衣，许多讲究的东西他并不缺少，据说他爱吃香花酱油，有一次饭桌上没有摆它，他气得把盘里羊腿肉提起来向老婆扔。他的外貌却真是不扬，穿一身粗布外套，嵌上小坎肩，和海螺壳模样的镶边，一件破旧的粗棉裤，一双笨大的生皮鞋，提一根粗壮的棍棒，棒头安着好让手心握紧的皮条。他会叫说书人麦康格林（过去爱尔兰的有名

的说书人，比摩郎阔绰)吃一大惊，若是那位帝王们的朋友能够在他所尝站着的高克柱石上，在“通天眼”中看见了他。但是短衫革囊(以往爱尔兰说书人的衣钵)虽然是过去了，摩郎究竟是一个道地的说书人，合诗人、笑话家和民众的报人为一体。早上他吃过早饭，他的老婆或是邻家就念报纸给他听，直念到他打住说：“够了，让我想一想”，想了一阵，那一天的笑话和书词就都有了。此外，整部中世纪故事他记得烂熟，好象都在那粗布外套里面，一呼就应。

他并不象麦康格林那样厌恶教会和牧师，当他没有把新书词想好时，或是当群众点一段比较郑重的书时，他就唱一段书，说教圣，殉道士或《圣经》中的一些奇遇。他在街角上站着，有一群人围来了，他就这样开起场来(我根据一位知道他的人的记载)，“站在我身边来，孩子们，站在我身边来。我不是站在泥塘里吧？地方湿不湿？”于是几个孩子嚷着：“没有，你没有，你站在一块怪好的干地方。”“唱圣马利亚吧，唱摩西吧。”——每人点他爱听的。于是摩郎象猜疑什么似地把身子一扭，把破衣一捏，就喊起来：“我的知心朋友都暗地变成仇人了”，再来一句“如果你们同我开玩笑，那我不客气，拉几个告状去。”警告那些孩子之后，他就开始说他的书，或是仍然停着问一声：“我的身边有没有人在听？有没有坏蛋在旁边？”他的最有名的故事是《埃及的圣马利亚》，一首非常严肃的长诗，从一位柯尔主教的一篇更长的作品节选出来的。这是说一个不正当的埃及女人，叫做马利亚，随一群香客到耶路撒冷，带着不大好的目的，后来因为一种神异的力量不让她进庙，她就忏悔起来，逃到沙漠里，一个人虔修苦行了却余生。最后她临死时，上帝差遣神父饶西玛司去替她超度，并且借一个狮子的帮助——狮子也是上帝差遣的——替她掘



墓。这首诗是用十八世纪那种不高明的节奏写成的，但是极受欢迎，听众常点它。摩郎因此有饶西玛司的绰号，于今人还因为这绰号记得他。他还有一首自制的书词，叫做《摩西》，有一点象诗却也不太象诗。但是他耐不住严肃的气派，没有好久，就戏拟他自己的书词，象下面那种叫花子“唱莲花落”的样子：

话说埃及有条尼罗河，埃及皇帝叫法老，法老的公主她真豪阔，走到河边去洗澡。洗了澡，沿岸跑，晾她的皮晾她的毛，碰着一茎芦苇，她跌了一大跤。事情真凑巧，她看见草窝里一个孩儿向她笑。她把他拾起来，轻轻地向宫女们说道：“嘿嘿嘿，小姐们，你们那一位生了这个儿宝宝？”

他的滑稽的书词大半是嘲笑当时人的。比如说，有一个鞋匠是著名的充阔佬，样子却肮脏，摩郎编了一首书词笑他的卑贱出身。这书词只有头一段传了下来：

在肮脏街上肮脏的一头，住着一个肮脏的鞋匠，叫做麦克奴。在老皇帝的朝代，他的老婆又丑又粗。“好柑子啊，一个铜板六个！”在伊赛桥上她喊破她的歌喉。但是他穿起一身新衣，挺着腰，充绅士，走在街上大摇大摆，口里唱着“叩哑嘴嘻”，他的老婆跟在后面，活象一只老母鸡。

他遇到的麻烦事可不少，而且要应付许多侵犯权利者，要降服他们。有一次，一位多事的巡官把他当作无业游民逮捕起来了，但是摩郎向法官提到荷马的成例，很顺利地就把那巡官打输了。他说，荷马也是一个诗人，瞎子，乞丐。他的声名越大，要

应付的困难也就越严重。到处都有冒充他的人。有一位戏子在台上模仿摩郎说书唱歌的姿态，赚的银元与摩郎赚的银元一样多。有一晚，这戏子和一班朋友吃晚饭，大家议论到他的模仿是否过火。他们打赌让听众去裁判，谁输了谁就做东道到一个有名的馆子里去请吃十先令的晚饭。那戏子就跑到摩郎的老地方伊赛桥上站起，不多一会儿就有一小群人围着来。他还没有唱完“话说埃及有条尼罗河，”摩郎自己就走上来，后面也跟着一群人。两群人碰头都高兴大笑。冒充的人就喊：“诸位大善人，这小子这样和瞎子开玩笑，有这个道理么？”

摩郎接着叫：“那是哪一个娘养的，他是冒充汉！”

“滚，你这忘八蛋！你才是冒充汉，你这样和瞎子开玩笑，不怕瞎眼睛？”

“天啦，没有法子，有这种事么？你是一个最没有良心的地痞，想夺我这一碗饭吃！”可怜的摩郎回答说。

“你，忘八蛋，你不让我说这段顶有趣的书？大善人们，你们能不能做一点好事把他赶走？他看见我是瞎子，来欺负我。”

那冒充的人看见自己站在胜的一边，向群众道谢同情和保护之后，就继续说他的书。摩郎听了一阵，有些迷惑。过了一会儿，他再抗议：“你们都不认识我？这是我，我是另一个人，难道诸位看不出？”

冒充的人抢着向听众说：“请诸位先生赏几个钱，我再接着说些有趣的故事。”“你这没有心肝的，不怕天诛地灭？”摩郎喊道，这最后的一个损害行为使他气得发昏。“你骗人罢了，还抢苦人的钱，天下有这样昧良心的事？”

冒充的人说：“谁是真瞎子，诸位心里明白，用不着我说，赏我几个钱，别让这忘八蛋欺负我。”说过后，他收了一些铜元。

在这时候，摩郎唱起他的《埃及的马利亚》，但是听众发怒，把他的棍棒抢去，正要动手打他，忽然间又停住手，重新惊讶他真象他自己。那冒充的人叫他们引他抓住那坏蛋，“好给他一顿教训，究竟谁在冒充！”他们把他牵到摩郎身边，但是他不但不打，而且塞几个铜元在摩郎手里，转过身子向听众说明他不过来扮演的，他打一赌，现在赢了。在大家兴高采烈之中，他走开去吃赢来的晚餐。

在1846年4月间，有人报信牧师说，摩郎病得要去世了，牧师在派屈里街十五号(现在是十四号半)看见他躺在一个草床上，屋里挤满着来送终的破破烂烂的说书卖唱的人。他死过后，这些人又带了胡琴和其它乐器来替他守灵，每人贡献他最拿手的把戏，说书、唱曲子，唱道情，讲故事或是诌打油诗。他当初走过时运，临死做了他的祷告，说了他的忏悔，为什么现在他们不好生替他送丧呢！第二天就出殡，佩服他的人和他的朋友一大堆人都挤上装棺材的丧车。因为阴雨天，没走多远，他们中间有一个人开口说：“怪冷的，是不是？”“嗯！”另一个人答，“到了坟边，我们要和死尸一般僵硬。”“他真倒霉。”第三人说，“他再活一个月，等天气好一点，岂不是好！”一个叫卡罗的就拖出半斤老酒，每人喝了几口，替死去的灵魂祝福。事情不巧，丧车载得太重，没有到坟园，车横板裂断了，酒瓶也打得稀烂。

也许当他的朋友喝酒的辰光，摩郎会感觉到他正走进的那新国度有些异样而不自在。我们希望有一个非人间非天上的中界国土容他进去，那里他可以用新鲜而较和谐的形式唱他的，

靠拢来，诸位听众。靠拢来，说书给你们听。老妻还没有送茶饭来，我来一段好听的给你我消闷。

去招邀一些不修边幅的仙人们，而且同仙童仙女们卖弄他的滑稽诙谐。尽管他是那个穷叫化子样子，他也许可以寻到而且采着“崇高真理的白莲和远见纯美的玫瑰”，为了缺少这两件宝贝的许多爱尔兰作家，有名的和无名的，都在枉费精神，象扑上海岸的泡沫。

载《时与潮文艺》第1卷第3期，1943年7月。

## 叶芝诗选

〔爱尔兰〕叶芝

叶芝(W.B. Yeats)是现代爱尔兰的第一位大诗人。他的声名并不限于爱尔兰和英国，全欧洲文学界都很景仰他。1923年诺贝尔文学奖金是他得的。他原来研究艺术，后来专努力创造文学。他是爱尔兰文艺复兴运动的领导者，创办亚伯戏院，对于爱尔兰戏剧的发达，功劳尤大。他晚年参加政治活动，爱尔兰成为自由邦后，他被选为上院议员。

诗都难译，叶芝的诗更难译。它的地方色彩很浓，常引用不易为外国人所了解的爱尔兰神话，这是第一个难关。其次，叶芝是一个神秘主义者，多少象十八世纪诗人布莱克，欢喜说模糊隐约的话，说的话表面很浅近，象征的意义却很深广。他的诗的美也就在此，观者常有月雾朦胧的另一世界之感。此外，对于译者最为困难的是他的语言节奏。象一般现代诗人，他欢喜用最寻常的语言，而传情全在声音节奏上面。如果单照字面译意义，不能把原文的声音节奏传出来，译文就难免索然无味。

这里译的九首是叶芝的诗集中最为人所赞赏的。我尽量



用原诗的形式，比如说，原诗每行十音，译诗也就用十字一行；原诗用抱韵，交错韵，或平韵，译诗也就用那种韵，原诗行中有一停顿处，译诗也设法在原处左右停顿。我也尽量保存原诗的意义，遇能够直译处必定直译，偶而对原文稍加变动，是受音韵的限制，出于万不得已。我所根据的本子是1934年伦敦麦米伦公司出版的《叶芝全集》，次序略依年代先后。

### 印度人的上帝观

我沿着一泓清水游行，湿树林垂下浓阴，  
心灵在暮光中摇荡，芦苇绕着膝盖丛生，  
心灵在梦寐中摇荡而叹息，见一群水鸟，  
滴着水在草坡上慢走，不再绕圈子奔跑，  
彼此戏相追寻，听见那年纪最长的演说：  
“谁口衔世界，谁作主宰造成我们强或弱，  
谁是一只不朽的水鸟，他住在天那一方，  
雨从他的翅膀滴下，月是他的眼睛放光。”  
我向前再走一些路，听见一朵莲花在嚷：  
“谁创造世界，支配世界，谁在枝头生长，  
我是照他的模样造成的，这叮咚的波浪  
只是一点露珠从他的大瓣里慢慢滚下。”  
再前行几步，看一只小鹿在黄昏中眨眼，  
眼里充满着星光，他说，“谁在天上来往，  
谁是一只鹿，若不然，试问，他凭什么本领

造就一条命象我这样凄惨，温柔，秀俊？”  
再前行几步，我听见孔雀也在清辩滔滔：  
“谁创造草，创造虫，创造我的美丽的翎毛，  
谁是一只老大的孔雀，夜夜在上面摇摆  
懒洋洋的尾，放出千万颗花翎似的光彩？”

1889年

### 婴宁湖岛

我想起身就走，走到婴宁岛啊，  
用枯枝粘土，在那里盖一茅庐，  
栽九行青豆，替蜜蜂安一个窝，  
我一个人在嗡嗡蜂声中安居。

我有的是平安，它会徐徐降临  
从朝霞散彩，到蟋蟀唧唧喧歌；  
那里夜色熹微，正尔遍地朱红，  
黄昏里红雀的羽影到处穿梭。

我想起身就走，因为朝朝暮暮  
我听到湖水拍岸的隐约的声响；  
当我在灰暗的街头偶然驻步，  
我听见那声响深深透入心坎。

1893年

## 你老的时候

到了你苍颜白发的光景，  
坐在炉边打盹，取这本书  
慢慢地读，你回想到当初  
你那双眼睛的柔光浓影。

几多人爱你的笑貌欢颜，  
爱你美，是假意或是真心，  
只一人爱你进香的灵魂，  
爱你面上愁容，幻变无常。

你弯下腰，在熊熊炉火旁  
低声叹息爱已掉头不顾，  
逃到上面山峰，徘徊独步，  
在群星当中，把面光潜藏。

1893年

## 一首旧歌重新唱过

在杨柳园那边我曾和我的爱人相遇，  
她赤着雪白的脚在杨柳园那边散步。  
她劝我听爱情自在，象树叶长在树枝，  
但是我那时年轻傻气，不肯和她同意。

在河边原野里我曾和我的爱人同游，  
她把雪白的手放在我的倾斜的肩头。  
她劝我听生命自在，象水草长在水堰，  
但是我那时年轻傻气，于今泪流满面。

1898年

## 心里的玫瑰

一切丑陋破烂的东西，一切陈腐古老的东西，  
路上婴儿的哭哭啼啼，荒货车轧轧地辗车轨，  
耕田人的重脚步踏着泥泞的路到处溅污泥，  
都损伤你的倩影在我心窝所开放的玫瑰。

零乱的东西所加的损伤是说不出的损伤；

我满想把它们改造过，坐在尘世以外的高岗，  
把青天和大地山河都改造过，象一个金柜，  
来储藏你的倩影在我心窝所开放的玫瑰。

1899年

### 永恒的声音

哦，歇息吧，和谐的永恒的声音，  
且去访守卫天上宫阙的众仙，  
叫他们顺从你们的意志游行，  
光焰层层，等时光象云散烟消；  
我的心情已老，死灰不能再燃，  
你们还在凭依那群鸟和山风，  
飘摇的敲枝叶，澎湃的拍岸涛？  
哦，歇息吧，和谐的永恒的声音。

1899年

### 库洛的野雁

树在秋天有它们的幽美，  
林中小径交穿，  
在十月的黄昏，宁静的水



照着宁静的天，  
五十九个白雁浮在波心，  
波面乱石峥嵘。

第十九个秋天现已来临，  
从我指点它们，  
那回我刚数完，就吃一惊，  
它们突然飞升，  
散开阵势，在天空中盘旋，  
画成许多圆圈。

重逢那一群皎洁的水禽，  
不禁使我悲哀。  
人世全非，回想那次黄昏  
在这湖岸徘徊，  
我初听它们鼓翼的声音  
清脆有如振铃。

奔波曾没有给它们倦容，  
相好伴着相好  
飘逐寒流，或是飞腾天空，  
心情从不变老，  
它们仍然争胜，仍然钟情，  
尽管飘流西东。

目前它们浮在静水逍遥，

既神奇，又美妙；  
将来它们依哪里水草营巢，  
在哪一方湖沼  
供人们清赏，到我睁开眼  
发现它们飞远？

1919年

从《俄狄浦斯》悲剧中摘出

## Oedipus at Colonus

忍耐着上帝给你的生命，漫想多活须臾，  
倦游的老人，莫从记忆追寻年少的欢娱；  
欢娱即希冀死灭，如果一切希冀成子虚。

许多灾祸都从记忆所珍藏的欢娱生长，  
死灭，失望，骨肉离散，和人世的纷争扰攘；  
象那老乞丐和天厌的孩子们都有同感。

在迴响荡漾的街坊，舞者欢笑来往踟跚，  
新娘进洞房，护送的歌声喧聒，灯火辉煌；  
我庆祝那悄静的吻结束生命，短或是长。

头一等好事是永不投生，古人说得清楚，  
永不睁开眼睛看太阳，永不吸阳气进口，  
次一等好事是欣然说声“良夜”，掉头就走。

1928年

### 流水和太阳

流成蜿蜒的波光  
流水和太阳，  
我心情象满开畅，  
但做了一桩傻事，  
忽觉心神涣散。

追悔得叫心不纯  
我是何如人  
敢幻想我能自新，  
或是和旁人对照  
说我比较聪明？

太阳，流水，或眼睛，  
谁发动光明，  
贯注到我的周身，  
使我和它们一样

常自生，常新生？

1933年

1943年6月译成

载《时与潮文艺》第3卷第1期，1944年3月。

# 梦中小儿女

## ——一个幻想

〔英〕兰姆

兰姆(Charles Lamb, 1775—1834)是英国小品文的代表作者。他在基督学院里受过初等教育,从十七岁起,就在东印度公司里当书记,一直当了三十余年。他爱偷闲读书,尤其爱读伊丽莎白时代的戏剧。他的两部小品文——《伊利亚随笔集》和《伊利亚后期随笔集》,已成为小品文的经典。伊利亚(Elia)就是他的笔名。本篇就是《伊利亚随笔集》中的一篇。兰姆兄妹终身没有结婚。他在少年时爱过一位小姐,本文中的露理司温××,但是没有成功,后来她嫁给一位拍卖商人,本文中的巴屈朗。兰姆在本文中假想和那位小姐结了婚,生了一男(约翰)一女(露里司),现在他给这两个“梦中小儿女”讲家庭故事。

孩子们爱听长辈还是孩子时候的故事,把想象展开,去想他们不曾见到的一个传说的叔伯祖父或祖母。就在这种心情中,我的小儿女在前一个夜晚爬到我身边来,听我讲他们的曾祖母裴尔德夫人。曾祖母住在挪浮克一座大房子里,比他们和爸爸现在住



的要大一百倍。他们近来从《林中儿童》那首民歌<sup>①</sup>里所听到的那些悲惨事件就是在那座房子里发生的，至少在挪浮克那地方大家都相信如此。的确，那两个小孩和他们的坏叔父的整篇故事，从头起一直到红胸知更鸟，从前曾经在木板上雕刻得顶好，安在大厅里壁炉台上面，前些年代还可以看到，后来有一位愚蠢的富翁把它拆了下来，另外安上一块云石的，时新货，上面没有雕故事。说到这里，露理司摆出她母亲的一个脸色，说那是责备样子吧，却太温柔了。

于是我接着讲，他们的曾祖母斐尔德夫人虔信宗教，很贤慧，人人都敬爱她。虽然她实在并非那座大房子的主人，而只是负照管的责任（可是从某些方面看，她也可以说它的主人），房主人把它托付给她，他自己宁愿住在一座比较新的，也比较新式的公馆里，这是他在邻县一个地方购置的。但是她住在那房子里面仍然象是把它看作自己的，当她在世的时候，她多少保持着那座大房子的高贵气派。后来她死了，那座房子就破烂了，几乎拆塌了，里面所有的旧装饰都拆下来移到主人的另外那个公馆里去装上，看起来很不调和，好象他们近来在威斯闵大寺里所看到的那些老坟墓被人移到C太太的金碧辉煌的浮华的客厅里摆着一样。说到这里，约翰微笑起来，好象说“那可真傻”！

于是我讲她临死时，凡是周围几哩路的贫人，也有些士绅在内，都会齐来送葬，表示对于她的生平的敬意；因为她那样贤慧而且虔信宗教，可真贤慧，全部颂圣诗以至于《圣经》的大部分她都记得烂熟。这里小露理司展开双手。

① 《林中儿童》(Children in the Wood)是十六世纪英国著名的民歌。歌里面说挪浮克有一位绅士临死时把家产遗留给两个幼小的儿女，托付他的兄弟照管。那兄弟见财起意，雇流氓们把那两个小儿女骗到树林中暗杀了。红胸知更鸟可怜他们，衔树叶把他们埋葬了。老天后来惩罚了那谋财害命的叔父。

于是我讲他们的曾祖母斐尔德夫人从前是如何高大，挺直，韶秀的一个人物，在年轻时，人人都说她舞跳得顶好——这里葛理司的小右脚起了一个不由自主的跳舞动作，看到我板起面孔，才停住脚——舞跳得顶好，在全县里面，一直到患了一场恶病，叫做疝病，她才备尝痛苦，弄到弓腰驼背的地步，可是尽管病，她的精神仍然不屈伏，仍然是挺直的，因为她贤慧而且虔信宗教。

于是我讲她平时一个人睡在那座冷寂的大房子中一间冷寂的房间里，相信有两个小孩的鬼魂在半夜里可以瞧见，在她的卧室附近大楼梯上轻步走上走下，但是她说：“那些纯洁的孩子们不会妨害她”；我自己却老是吓怕，虽然那时我跟一个女仆睡，因为我还不如她那样贤慧和虔诚——可是我一向也没有看见那些小孩的鬼魂。说到这里，约翰把眉毛耸起，想现出勇敢的样子。

于是我讲她对于孙子们是多么好，每逢假期就要我们到那座大房子去住。尤其是我，当一个人花许多钟头在那里呆看那十二罗马皇帝的旧半身雕像，看到那些云石刻的人头仿佛都再活起来了，或是到我自己也仿佛变成云石，象那些雕像一样。我在那大公馆里踱来踱去，从来不觉厌倦，那里面有破旧的帷幕，飘荡的壁氈，和雕花的橡板，上面的镀金都几乎磨光了。有时我逛到那广大的旧式花园里去，几乎一个人独享这大花园，除非偶尔碰到一个孤零的园丁。我接着谈油桃和蜜桃挂在墙头，我从来不去摘它们，除非偶尔有几次——而且因为从旁的方面我可以得到更大的乐趣，例如在那些古老阴森的紫杉或棕榈中间散步，拣中看不中用的红果和棕球——或则在新鲜的草地上躺着，四面全是花园中的种种芬香——或则在橘园里晒太阳，到我几乎可想象自己也和橘子柠檬一样在那可感谢的温暖气氛中生长成熟——或则看在

园边鱼池中游来游去的鲮鱼，偶尔有一条古板的梭鱼静悄地在水中心悬着不动，好象在讥笑那些鲮鱼的鲁莽奔波——我在这一类无事忙的消遣中比在蜜桃油桃橘子以及儿童爱吃的类似的东西所有的美味中，还可得到更大的乐趣。谈到这里，约翰偷偷地把一串葡萄放回盘子里，这串葡萄露理司也并非没有看到，约翰本来打算和她分吃，而现在两人都象觉得它们不合时宜，情愿暂把它们放弃。

于是我用较沉重的声调谈他们的曾祖母裴尔德夫人对孙子们固然都爱，却特别爱他们的伯父，约翰兰姆，因为他是一个很漂亮活泼的青年，在我们中间算是皇帝。他不象我们有些人躲在冷寂的角落里垂头丧气，他会找最跳皮的马骑。当他还是不比他们俩大的小顽皮鬼时，他就会骑着马在一上午走遍全县的一半地方，而且只要有猎户出去打猎，他都赶上去。他也喜欢那座古老的大房子和花园，可是他太爱活动了，房子和花园的圈子关不住他。那位伯父长成人时，又勇敢，又漂亮，人人都羡慕他，尤其是曾祖母裴尔德夫人。当时我是一个跛孩子，他曾背着我走——他比我很要大几岁——一走就是许多里路，我脚痛不能自己走，后来他也跛了脚，在他烦躁发疼时，我却不尝够体贴他（我恐怕），而且也不想起在我跛脚时他对我多么当心。他死的时候，他死了虽并不久，看起来却象很久，生与死隔着是那么远——我想起初我对于他的死还不很在意，可是后来就常常想念，念念不舍的。我虽不象别人，没有哭，没有伤心，我想如果是我先死，他也会如此，可是我整天想念他，到此我才知道从前我爱他多么深。我想念他的慈祥，我想念他的暴躁，愿他再活回来，宁愿和他吵嘴，也不愿不再和他在一起；我丢了他，很不自在，就因为他，他们的伯父，在被医生割去腿子时不自在一样。谈到这里，我的少女

儿都哭起来问他们现在所戴的孝是否为着约翰伯伯。他们抬起头来请我不要再讲伯伯，且讲一些关于他们的死去的好妈妈的故事。

于是我讲在漫长的七年之中，我向美丽的霍理司温××求爱，时而蓄望，时而失望，却老是坚持不舍。就儿童们所能了解的，我向她们说明闺女们的羞缩，难对付，和不理睬人 是怎样的情形。在这时候，我转眼看霍理司，突然间第一个霍理司(母)的心灵在她(女)的眼光中现出，活灵活现，以至我疑惑究竟是哪一个霍理司站在我的面前，那漂亮的头发究竟是哪一个的。我在站着呆看时，两个孩子在眼前逐渐模糊起来了，一直向后退，退到最后只见有两个凄惨的面容在极远的地方，默然无语，可是奇怪得很，仿佛使我听到这话语：

“我们不是霍理司的儿女，也不是你的儿女；我们根本不是儿女。霍理司的儿女叫巴屈朗做父亲。我们是子虚乌有，比子虚乌有还不如，只是梦。我们只是曾经可能做你的儿女，于今还要在阴阳河<sup>①</sup>的叫人等得发倦的岸上再等千万年，才能超生，才能有姓名。”

马上醒了过来，我发见自己静悄悄地坐在我的独身汉的躺椅上，我刚才是睡着了，忠实的蓓蕾绝特<sup>②</sup>依然如故在我身旁，而约翰兰姆(或是詹姆斯伊利亚)却永远长逝了。

载1946年9月29日《经世日报》

---

① 阴阳河(Letbe)在希腊神话中是阴间和阳间的界河。人死后魂灵渡过这条河到阴间，就忘去阳间一切，Lethe一字本义是“忘”。灵魂过了一千年，再回到这条河岸等着超生。

② 蓓蕾绝特(Bridget)就是Mary Lamb，兰姆的妹妹。她终身未嫁，帮兰姆管家。她也爱好文学，和兰姆合著《莎氏乐府本事》。

# 古 瓷

〔英〕兰姆

本篇选自《伊利亚后期随笔集》。兰姆和他的妹妹玛丽（本文中的蓓蕾绝特）都终生没有结婚，相依为命，友爱甚笃。在本篇中兰姆回想他们兄妹俩当年过穷生活的乐趣，兰姆作文，常任意所之，往往于不连贯处见精妙。本文首尾都提到古瓷，它和大部分追忆是在偶然联想有一点关联。但是这古瓷的世界对于兰姆和玛丽所回忆的世界是一种很妙的陪衬。

我对于古瓷有一种几乎是女性的偏爱。每逢去看一个大户人家，我先问瓷柜，其次才是画廊。我无法辩护这种偏袒，除非说，我们每人都有一种趣味，不是这样，便是那样，来历太久了，不能记清它是后天习得的。我记得起人家带我去看的第一次戏和第一次展览，却想不起在什么时候，我开始爱好瓷瓶和瓷盘。

我从前既不讨厌——何以现在要讨厌呢——那些不规则的蔚蓝色的小奇形怪状，据说是表示男女人物的，它们不受地水火风中任何一个原素拘束，飘荡在那个透视术未发明以前的世界里——一个瓷茶杯。



我喜欢看我的老朋友们——他们是距离不能缩小的——现在半天空中(从我们的光学去看是如此)，可是仍然站在平地，我们须得客气一点，把那块深蓝认成平地，讲规矩的艺术家为着不要显得不近情理，叫那块深蓝从那些人物的鞋底下面涌起。

我爱那些男人们带着女人们的面孔，而那些女人们，如其可能，带着更女性的样子。

请看这里，一位年少翩翩温文尔雅的中国官员从托盘里递一杯茶给一位夫人——站在两里路以外的。看！愈远象愈显得恭敬！再看这里，还是这一位或另一位夫人——在茶杯上相似就是相同——正跨进一只小仙艇，系在这平静的花园中的小河的这一岸边的，她摆着轻盈摇曳的脚步，照准确的抛物角度(依角度在我们的世界里来说)她准要跨到这条奇怪的河的那一岸二三百步以外那个花卉点缀着的草原中间。

再远一点——如果他们的世界有远近可言——看！马呀，树呀，塔呀，在迴旋跳舞。

这里又是一条牛和一只兔在躺着，大小没有差别——从中国的清朗的气氛看过，事物就现得大小没有差别。

昨晚对着我们的熙春茶(我们还很旧式，午后吃熙春茶仍然不掺牛奶)，我指我的妹妹看一套稀有的蓝色古瓷(新买的，我们现在第一次用它)上面的这些奇形怪状。我不禁谈到近年来我们的境遇还好，有时还能买这一类小玩艺儿来赏心娱目。当时我的伴侣象有一阵飘忽的伤感现于眉宇。我马上就看出蓓蕾绝特面上的这些夏天的乌云。

“我愿当年那些好时光再回来。”她说，“那时候我们还不那样富裕。我并非说我要穷，但是有一个适中的境遇(她滔滔不绝地谈下去)，我听说，可以使我们更快活得多。于今你有钱够花而

且花不完，买一件东西就只是买一件东西。从前买得一件东西往往好比得叫一个胜利。我们要想一件便宜的奢侈品（啊！我要费多少事才得到你同意，在那时候！）我们往往前两三天就有一个辩论，衡量买和不买的理由，打算利用某东西就可以把它节省去，从某一项可以节省一点钱来恰够买它。一件东西在当时是值得买的，那时我们心疼为它所花的钱。”

你还记得你那套棕色衣服么？你勉强把它挂在身上，一直到你所有的朋友都羞你，它穿得实在太破旧了，这都是因为你在某一夜晚从卡芬园路巴克书店拖回来的那部两开本鲍蒙特和弗莱彻的全集。<sup>①</sup>你记得不？我们事前瞟着那部书有几个礼拜了，才下决心去买它，却又迟疑不决，一直到礼拜六那天夜里靠近十点钟了，你才从伊斯林敦镇动身前去，深怕迟了一步就让别人先买去了。那位老书贾叽咕了几声，把店门打开，在烛光摇闪之中（他快要睡了）从他的灰封的宝库中把那部书照了出来。你把它拖回家时，心里想，它就再重一倍也好。你把它交给我，我们检查它是否完整（你说那是“校勘”）。我用浆糊补一些散页，你急忙得很，不让等到天亮再补。象这样做穷人没有乐趣么？我再问你，你现在穿的那套整洁的黑色衣服，你那样细心叫人刷得干干净净，因为有钱了，爱讲究了，这套衣服比起你从前穿着摇来摆去的那套破旧的——你的“黑老鹅”——四五个礼拜以前你就应该把它丢掉而你仍然穿着，为的是你在那两开本旧书上花了十五六个先令那一笔大款子，心里要把那笔钱省出来才安，你穿这套新衣服比起你穿那套旧衣服心里有那一半自豪么？现在你有钱，爱什么书就可以买什么书，但是我没有看见你哪一次买一套好旧书带回给我”。

---

① 鲍蒙特和弗莱彻都是十六世纪英国喜剧作者，常作剧本。

“你有一次回家来，接二连三地道歉，为着花了还不到十五先令买了那幅翻刻的雷阿那多<sup>①</sup>的画，我们把它叫做“白夫人”的那一幅。当时一面看着买来的画，一面想着花去的钱，想想钱，又看看画。象这样做穷人没有乐趣么？现在你只要走进考尔那基画店，买一大堆雷阿那多的画都行。可是你去买没有？”

“你还记得么？每逢有假期，我们到爱恩斐，鲍陶坝和瓦尔塘那些地方作愉快的郊游，如今我们有钱了，假期和其它玩艺儿都完了。那时候我老是把当天的干粮，味道顶好的冷羊肉和生菜，放在一个小手提篮里，到中午时候，你就瞟着找一家合式的馆子，便于进去拿出干粮来，只须花钱买你要叫的麦酒，揣摩老板娘的颜色，看她是否可以许我们用一张桌布，愿望再遇到瓦尔敦所描写的那样好的一个女主人，象他在丽河岸上钓鱼所遇到的。有时她们还算客气，有时她们带着吝色瞧着我们。但是我们仍是欣然相对，津津有味地吃我们的便饭，就是“渔翁”在“嘉鱼厅”里的情形也不见得使我们羡慕<sup>②</sup>。现在咧，如果我们出去逍遥一天（这是稀罕的事），我们坐一段路的车，于是走进一家漂亮旅馆，叫最好的饭菜，从来不盘算价钱，而这比起从前在乡下随便打尖的风味还远不如，虽然那时候我们受怎样待遇，全凭人家摆布，毫没有定准。

“现在你太爱耍气派了，看戏非包厢不坐。从前我们看《赫克桑之战》，《卡勒投降》，和巴尼斯脱以及白兰夫人演《林中儿童》时，我们常坐的是什么位置，你还记得么？我们把钱一块

---

① 雷阿那多是十六世纪意大利三大画家之一。

② 瓦尔敦是十七世纪英国散文作家。《钓鱼全书》是他的名著。书中拉丁名 Piscator “渔翁”就是他自己。丽河靠近伦敦，是他常垂钓的处所，“嘉鱼厅”是他和朋友们宴会的地方。

一块堆挤出来，一个季节中去三四次，坐在票价一先令的走廊里，你时时刻刻心想不该带我坐在那里，而我也因为你带了我而去而更深心感激你。有一点不好意思反而使听戏的乐趣增加。一旦幕揭开了，我们心领神会罗瑟琳在亚登，或是薇娥拉在伊利里亚宫廷的情形<sup>①</sup>，管它在戏院里占什么地位，坐什么位置？你老是说：看戏在全院中以走廊为最好，可以与众同乐，热闹些；去的次数愈少，戏愈看得有味；走廊的观众通常不先读剧本，对于戏中情节必须听得比较专心，而且实在也确是听得比较专心，因为丢了一个字就是一个漏洞，他们填补不起来。用这些想法我们当时安慰我们的自尊心。我请问你，在一个女人的地位来说，我当时常遇到的招待和方便比不上后来坐在花钱较多的位置所遇到的么？固然，挤进戏院和挤上那些不方便的楼梯是够麻烦的，但是在那里仍然有一个敬礼妇女的规矩，上走廊的人们懂得它，并不减于到其它位置去的人们。一点小困难挨过了，后来那舒适的座位和戏剧越发显得可喜。现在我们只须给了票价就走将进去。现在你在走廊里看不清楚了，你说，我敢说，当时我们不但看得很清楚，而且听也听得很清楚。但是眼力和一切，我想，都和我们的贫穷一道消失了”。

“有乐趣的事是在草莓还没很上市时吃草莓，豌豆还没有跌价时吃第一盘豌豆，把它当作一顿好晚餐，真是一种“牙祭”（“犒”）。现在我们能有什么“牙祭”呢？如果现在我们要打“牙祭”，这就是说，吃点过分的美味，那就未免自私而且腐败。我所谓“牙祭”是指让自己享受超过实际穷人所能得到的那一小点点，就是当两个人在一块过活时，象我们俩一样，偶尔放纵自

---

① 罗瑟琳是莎士比亚的喜剧《皆大欢喜》中的女主角，这里是指她化男装，住在亚登森林的故事。薇娥拉是莎士比亚的喜剧《第十二夜》中的女主角。她在伊利里亚海边沉船遇救，化男装改名，替国王作侍童，被国王的爱人所钟情。



已享一点便宜的奢侈，两人都喜欢而每人都抱歉，情愿一人单独承担两人的过错。就这个意义的“牙祭”来说，人们尽量款待自己，我看不出有什么毛病。它或许让他们知道怎样尽量款待旁人。但是现在，依我所讲的“牙祭”的意义，我们向来没有很款待自己。只有穷人才能办到这一层，我并非说最贫穷的，但是象当年的我们，刚比贫穷略胜一筹。”

我知道你刚才要说的，年终时一切收支弄得妥妥贴贴是一件大快事，从前我们在除夕那一晚老是费很多的麻烦去解释我们用费的超出，你有多次板着面孔对着你那些纠缠不清的账目，设法盘算我们怎样花了许多，或是不应该花了那么多，估计来年不能花那么多，可是我们老是发现我们的小资产在减少。但是一方面东拼西凑，左右张罗，计算将来节省这样，节省那样，一方面带着年轻时代所常有的希望和喜笑的心情（你以前从来不缺少这个，一直到现在才不然），我们把消耗损失丢到九霄云外，到结局时，“浮一大白”来欢迎新年（象你们常引用你所称的“爽快和悦的考通先生”的话）<sup>①</sup>。现在到旧年终了时，我们根本就不算账，也没有什么希望可自慰，说新年会带给我们较好的运气。

蓓蕾绝特在多数场合向来不多话，所以她说得滔滔不绝时，我当心怎样去打断她的谈锋。可是我听到她凭着每年收入只有一百镑的净款，就让想象唤起那个富裕的幻影，不免微笑。“诚然，我们从前比较贫些，比较快活些，可是也比较年轻些，妹妹。我想我们须得宽容一点过度的费用，因为我们如果把过剩的抛到海里去，对自己也并没有多大裨补。我们在一起长大的时间，曾有许多要挣扎的，我们理应深心感激。它使我们兄妹团结得更紧。

---

① 考通是十七世纪英国作家，以《续钓艺全书》及《新年诗》著名。



如果我们一向就有你们抱怨的富足，你对我，我对你，都不会象我们从来彼此相对那么好。抵抗力——那些青年精神的焕发而不是环境所能折服的——在我们算是久已过去了。对于老年人，优裕的境遇可以弥补消逝的青春，这诚然是一种可怜的弥补，但是我恐怕也不能有更好的弥补。从前走路，现在我们须得坐车，我们比你所谈的当年那些好时光家资所能允许的，须得过得舒服一点，睡得软和一点——我想这样做是聪明的。如果当年那些好时光可以回头，你和我一天再能走八九十里路，巴尼斯脱和白兰夫人再回到年轻，我们也再回到年轻去看他们演戏，如果当年花一先令坐走廊的好时光可以回头——这些现在却都是梦了，妹妹。但是如果你和我在此时此刻，不是坐在这张奢华的沙发椅上，靠着地毯铺得很好的壁炉旁，作这种闲谈清辩；而是要再踏上那些不方便的楼梯，让走廊里不三不四的人们挤来挤去，如果我再能听到你的那些焦急的叫喊和那一声惬意的“谢谢老天，我们安稳了”——当我们爬上了最上一层楼梯而脚下“其乐融融”的整个戏院的光初次现到眼前时——如果能那样，为着换取那样快事，我宁愿把比库里苏司所有的，或是比R××那位显要的犹太人据说是有的，还更多的钱财都埋到测海线所测不到的那样深的深渊<sup>①</sup>。

“喂，你看！那个乖小的中国仆人撑起大得可以做床幕的大伞，罩在那个漂亮而却没精打彩的半象圣母的小女人的头上，在那座很蓝的凉亭里！”

载1946年10月13日《经世日报·文艺周刊》第9期

---

① 库里苏司是古代小亚细亚的一个国王，号称世界第一富翁。R大概是指Rothschild，犹太人，十八世纪欧洲的有名的银行家。

# 人生与艺术的简语

〔美〕克里斯陀夫·贾莱

一颗种子朝两个方向发芽：一个向下伸到土里，一个向上伸成叶布在太阳光里。诗也是如此。每个诗种在两面探路：伸根到真的沃壤，挺身到美的自由空气。

说真和美是一件事，那话无疑地是妄诞的。真譬如强烈的肥料，在这里面美有时可以发芽。本文这些话语，比如说，并不算诗；它们只是冬藏室里的一盒花种，但是它们是可以（借人力与机缘）做成诗的材料。

诗的精髓是对于稀奇的类似点和惊人的相同点所得到的直觉。诗人的节制就在不把本无意义的东西看成太有意义。诗人的勇敢就在让通向热狂的那道门打开。诗人是心灵的潘多拉（据希腊神话，潘多拉是世间第一个女人，上帝为着要惩罚人类，创造她出来把祸害带给他们。她带来一箱人类祸害，打开来，全都飞出来了，只剩下希望）。

人的事情连最无心作恶的也注定要酿成灾祸。推着剪草机在

温润的深草里走，享受清晨的浓香气息，我发现刀片把一个青蛙截成两段。它的那副眼睛叫我至今不能忘记。

信任诗人们，因为他们不以告诉你人类在受苦为耻。他们不曾怕面对着面去看生命：这种会面往往比你所期待的较能慰怀。

而且诗人辩胜自然。因为自然的唯一职责在显得合理，在告诉人类（呀，黄金的清脆的声音！）：“屈服于我的勇气的冲动，服从我的和悦的巧慧；别着慌，这些是生命的伟大的规律。”但是诗人却诉诸一种更高的合理性：他的囚笼的格扇，他发现，把世界划成一些可爱的小方块。这成功不在以智巧胜自然（这是没有人能做到的），而在以智巧胜自己；在叫这颗心相信失败比胜利还更有趣。你听见诗人们嚷过么！美的精髓就在希冀，打消，不实现。好汉们，他们忙着要使自己相信！

他们发出绝望的呻吟，呻吟得那么动人，连自然也有时半被说服，觉得他们是对的。

诗人是一个记者，采访他自己的心。象采访的通常情形一样记住我们所发的问题远较容易（我们自豪，那些问题问得多么好），记住那位显客人的确实的回答却不容易。而且我们，只是在发问上，就已决定了谈话的路线和语调。发问题如同摇有一面装上重量的骰子。我们很容易把本来是从我们自己的思想习惯起来一些猜度或观点认为是答话人说的。

仅仅的正确是学习写作的一个小节。这到后来才重要；最初要明白的是：语言不是一件货品而是一个交易的媒介。儿童们通常都写得美丽，动人，有趣，因为他们的思想是新鲜的。

语言是载知识和情感的工具。人们既没有精确的知识，又没

有深刻的情感——这些通常是经验的结果——就难望运用这工具，用得有感动力或创造性。一辆不载乘客的汽车懒洋洋地行驶，载重的汽车才飞快地驰到它的目的地。

我疑心写作的艺术是不能传授的。你所能做到的最多只是设法叫学生对文字有敏感。这里没有暗语，也没有秘诀。欣赏大作家显然是最有效的帮助。在理想上写作应该是几乎不经意的，和呼吸或消化一样自然。它应该象一个影子紧跟着思想的足迹。它从来不能完全如此；但是语言不应该是一件劳我们攀跻的东西，如同一个峭岩；无宁是一件任我们飘流的东西，如同水。

若是思想清楚，若是字的运用已合理地驯熟，句子就大概也会清楚。总之，问题在训练我们自己思想，写作会不用我们去管。

写作的问题都是特别引人入胜的，因为我们所要利用的工具是既贬低而又提高的，既粗俗而又精雅的，既平常而又奇异的。要表现我们的最微妙的情绪、希望和思考，我们只有这一套公开语言，这是已经由日常的、随便的、不谨慎的应用而弄得粗率污烂。我们想带几分纯洁和尊严来说明我们的较高尚而精粹的情感时，我们必须利用习惯的话语那个可怜的烂钱，那是几经颠簸而变成很光滑的。那好象是拿一个精细的瑞士表去找一个钟表匠，在那蛛丝似的机器之中指出一点小毛病，请他用一副刀叉来修理它。

一切艺术和一切文学的历史大纲：一个人在十分快活或十分

苦恼时，他必须拿它来告诉某一个人。

使新奇感常活着，这是诗人的可自豪处，也是他的职责；此外就是“发动立法”（象人们在政治那个有味的场合里所说的）。诗人起草心灵的法律，这到后世可以（也许）被人订成条文。诗人的苦处就在把自己隐藏起不让今日见面，准备可以和明日讲交情。

一件可惊异的事于是发生了。当他们散步回来时，那小说家以锐利的眼光看着他的心神不宁的客人说：“我看你和我有同情。我看你猜中我在我的作品中所要做到的，也许比我所认识的任何人都较猜得对。我看你了解我很深。你已经懂透了我的秘密。如果需要有人写关于我的事，我希望你可以干。”

这位访问者本来不是一个有训练的新闻记者或批评家，觉得感动才欢喜，而又惊慌。在以后的岁月中，他和那小说家的亲密日渐增长旺盛，小说家就尝提到他们中间的快意的私下的了解。但是他有时在心里却肯惊疑他被假定已了解的究竟是什么。

雪莱说过：“诗替世界隐藏着的美揭开面纱，使平常事物现得好象不平常。”如果你把“怪诞”来代替“美”，这句话就是幽默（谐趣）的一个好定义。卓别林先生把世间最平常的事物——破鞋和旧裤——现得非常丰富而奇异。幽默也许是理解的透视的意识；警觉某某事物真重要，某某不重要，而在日常人事中这两种事物顶不伦不类地纠缠在一起。就是这种眷恋的（或愤慨的）惊异，它是诗的起源。每个人的心灵都被注定在大部分时间里困在寂寞的幽囚里；但是却也幽囚在一种电话室里，在这里面还可能



和很远的人们通消息，无论就时间说或就空间说。而在这种幽囚和压迫中，反抗的笑的精神就自然会起来，如同蒸汽凝结在电话室的窗上，室里有一个热血的人在挣扎着要打一个长途电话。

用散文说真话比用诗需要更大的胆量。某种限度的放肆是许给诗人的；令人吃惊的情感表现在好诗里，会被读者默许或忽略过去。因此，许多人情愿用韵语来表现他们的愤慨；这让他们得到表现的慰藉而不会有被人抓着的麻烦。

太多一部分文学批评的写作者都是很惬意地天真而严肃，对于实际处理的人生见得少，而且对于所见到的也想得不够。他们的耳朵被印刷的闹声震聋了，以至于忘记听听自己的心的跳动。许多可喜的有影响的书评家们好象几乎不明白人类真正地怎样立身处世。应该有人向他们借借钱，派抓着不放松的保险经理去访问访问他们，或是用其它生动的方式让他们知道人生的有缝隙的（不好看的）那一面。

一个批评家是一个处理紧急关头的人（原文批评家 critic 与病的紧急关头 crises 有一部分音相似，两字连用带有文字游戏的意味）。他懂得最清楚的紧急关头是他自己的心所经过的。他对于我们会顶有价值，如果他开始就给一个他自己的生活的纲要。

“一个人尽量地保持自己的个性，他就会成为类型的”，这句话我在霍理斯的《生命的跳舞》那部动人的书序里见到。

如果一个人确有把握能把生活本身就是艺术那个大原则现诸事实，那是多么一件乐事啊！（参看霍理斯的《道德的艺术》章）。

但是生活象是一个顽强得难以处理的媒介。它不是一贯的，时而稀薄，时而凝成块，结成串。松脂太多，鄙陋也太多。(原文 turps 与 turpitude 系双声字，松脂是稠密的有香味的，指人生好的方面)古希腊墓铭所写的痛心的矛盾时常现在艺术家的心里，令他的手指麻木；

我爱美而自己并不美，我爱真而自己并不真；  
我没有忘记人，人却不久忘记了我；  
但是我爱过你。  
我赞赏笑乐，却饱尝愁苦；  
我尊敬自由，自己却不自由；  
但是我曾经有一次领略过精确的等式；  
因为你爱过我。

所以我们请批评家预备好去对生活的实际的紧急关头，不只是对文学的模仿的虚构的紧急关头，作谨慎的处理，(如同霍理斯在那部值得注意的书里所做的)。紧急关头(crises)那字本身对于耳目就有一种生动的色彩和声音。这也并不奇怪，因为我们用这字时大半是指政治和疾病。

文学有几种，有时它意在娱乐，教训，消遣，申斥；但是它偶尔也设法传达一种同时是人类的光荣和苦难的奇异的寂寞和思乡的感觉。

诗先要在生活中体验过，然后才能写得出或是懂得透澈。就是为了这个缘故，诗的欣赏主要地是一种再识面的感觉：对于你

以为你已忘掉的东西，或是不大觉到你曾经注意到的东西再识面。

在某些心情中，文学是一种很空洞的声音。一部书的好处和用处在什么呢？只在帮助我更真纯地实现我自己，使我过着生活少一点寒酸鄙陋的气息。如果它办到了这一点，就可以把它扔开，我就不想再看它了。有时在深夜里我看到那些倒霉的东西堆成伤脑筋的行列，只是一些纸砖，就想到宁愿痛痛快快地把它们全扔到炉火里，以来换得倾泻自家心曲的威权和光荣。那些书本的用处只在对于我们和生活本身面对面时所遭遇到的默然无语和恐怖，它们是一种安慰。

附注 本文的作者 Christopher Morley 生于1893年，是美国的诗人和散文家。本文选自他的散文集《向内心里去》(Inward Hoi)

载1947年6月22日《大公报·星期文艺》第37期

## 传统与个人的资禀

〔英〕艾略特

在英国写作中我们不尝说到传统，虽然偶尔用到这字眼来伤叹它的不显现。我们不能指到“那传统”或“某一传统”，我们至多只用它的形容词格来说某某人的诗是“传统的”，甚至“太传统”的。除非指责的话语中，这字眼也许不尝出现。否则它也只含糊其词地带赞扬意味，含着所赞扬的作品是一种可喜的考古学的重建翻造那么一个意义。你很难叫这字眼让英国人听来悦耳，如果不有一种可以宽怀的涉引，涉引到考古学那个叫人放心的学问上面去。

确凿不移地这字眼不会在我们对于活着的或已往的作者们的品评中出现。每一国家，每一民族，不仅有它自己的创作的心理倾向，还有它自己的批评的心理倾向；而且对于它的批评习惯的短处和限度，比起对于创作才能的短处和限度，还更容易疏忽。从在法文中发表的那一大堆批评文字我们知道，或是以为我们知道，法国人的批评的方法或习惯；我们只下结论说：（我们是这样不用意识的民族），法国人比我们“较富于批评的精神”，甚至有时对此有一点自豪，好象是法国人不如我们自然流露。他们也

许是这样；但是我们该记起批评是和呼吸一样不可避免的，在读一部书而且对它感到一种情绪时，如果能把当时心中一切经过都形诸语言，如果能批评我们自己的在做批评工作的心灵，我们也不会就因此而减色。在这批评的进程中会显现出来的事实之一就是：当我们称赞一位诗人时，我们尝倾向于着重他的作品中最和旁人不同的那些方面。在他的作品的这些方面或部分中，我们自以为找到了他的个性，他的特质。我们津津谈论这诗人和他的前辈，尤其他的最近的前辈的不同的地方。我们设法找出一点可以孤立绝缘的东西来以备欣赏。可是我们如果不带这种偏见来研究一位诗人，我们就会尝发见：不仅他的作品中最好的部分，而且它的最个别的部分，也许正是已往诗人，他的祖先，在其中最有力地表现他们的不朽的那些部分。我意中所指的不是易受感染的幼稚期而是完全成熟期。

可是传统或移交的唯一形式如果只在追随我们的最近前一代的办法，盲目地或怯懦地拘守它的成就，“传统”就应该积极地受申斥。我们看过许多这样单纯的潮流不久就沉没到沙里，新奇比重复总较好。传统是意义远较广大的一件事。它是不能承袭的，如果你想要它，你须费力去获取。头一层，它包含历史的意识，我们认为这意识对于任何人过了二十五岁还要继续当诗人是几乎不可少的；而历史的意识包含一种认识，认识的不仅过去的过去性，而且过去的现在性：它逼着一个人在写作中不仅有他自己那一时代全在他的骨髓里，而且感觉到从荷马以来的欧洲全部文学，连他的，本国文学在内有一种同时并在的秩序<sup>①</sup>。这种历史

① 同时并存的秩序：过去作品与现在作品不仅在一条历史的纵线上有先后的关系，而且应该摆在一个横面上看，看成同时并存的，因为过去的影响在现在还活着，而且它的价值也要和现在比较才能估定。所以一切已存在的作品——无论是过去的或现在的——形成一个横面上的同时并存的秩序。

的意识是察觉无时间性的和有时间性的，而且把无时间性的和有时间性的东西合在一起察觉的那种意识，就是这种意识使一个作者成为传统的。同时，也就是它使一个作者最为锐敏地意识到他自己在时间线上的地位，他自己的同时并在性<sup>①</sup>。

没有诗人，没有任何艺术家，可以在他一个人身上见出他的完全的意义。他的重要性，他的品评，要在他和已往诗人们和艺术家们的关系的品评上见出。你不能就他一个人来评价：你须得把他放在古人中间来对比参较。我把这话当作一个不仅是历史的，而且是审美的批评原则。他要与过去相合<sup>②</sup>，与过去相黏连，这需要并不是片面的；在一件新的艺术作品创成时，对它所发生的事也就是对在它以前的一切艺术作品同时发生的事。已存在的艺术作品自成一种理想的秩序，一个新的（真正新的）作品掺入它们中间，这秩序就要变过。在这新的作品未来之前，这已存在的秩序已完成，新者参入之后，要使秩序还继续维持，那整个的已存在的秩序必经变动，尽管变动得很微；因此每件艺术作品对于整个秩序的关系，比例和价值都要重新安排过；这就是旧与新的相合。任何人认可这秩序的观念，这欧洲文学和英国文学的典型的观念，看到过去因现在而变动，正如现在受过去支配，就不会觉得它离奇。一个诗人明白了这一点，也就明白了巨大的困难和责任。

就一个特殊的意味来说，他也会明白他无可避免地要受过去的标准来品评。我说受它们品评，并不是受它们割裂；不是品评成和过去的一样好，或是更好，或是较坏；确实无疑地，不是依

---

① 他与过去作者有同时并存性。

② conform原意只谓相合，cohere原意只谓相黏连，须加“与过去”三字意思才明白。



据已往批评家的教条来受品评。它是一种品评，一种比较，在这当中甲做量乙的标准，乙也做量甲的标准。一个新品如果只与过去相合其实就简直不是与过去相合；它就不会是新的，所以不会是一件艺术作品。我们并非说，新的因为能合上旧的而更有价值，可是它能合上旧的，确是测验它的价值的一个标准，这标准，不错，只能慢慢地小心地应用，因为我们没有人对于新旧相合问题是不会错误的裁判者。我们说：它看来似相合，或许是特具个性的；或是说，它看来似是特具个性的，也许毕竟相合，但是我们大概不很能确定它是这样而不是那样。

进一步对于诗人与过去的关系作一个更较清楚说明：他不能把过去当作一个囫圇团子，一个混整的药片，也不能完全根据一两个私自崇敬的人物来形成自己的作风，也不能完全根据一个特别爱好的时期来形成自己的作风。第一条路是要不得的，第二条路是年轻时代的一个重要的经验，第三条路是一种愉快的大可希冀的补充。诗人必须很明白地意识到主潮，而主潮不一定老是经过最显著的有名些的人物流下去。他必须很明白一个明显的事实：艺术从来不是与时俱进，不过艺术的材料从来不完全是一样<sup>①</sup>。他必须明白：欧洲的心——他本国的心——这个心他终久要借学问认识出来还比他自己的私人的心远较重要——是一个常在变动的心，而这变动是一种进展，沿途不丢去任何东西，不叫

---

① 艺术不是与时俱进的，因为艺术的功用表现在表现，表现只有成功与不成功的分别，如果两件作品都是成功的表现，在质上即不能有好坏的分别。比如说，我们只能说《俄狄浦斯王》那部悲剧表现出索福克勒斯所要表现的，《李尔王》那部悲剧也表现出莎士比亚所要表现的，表现方式不同而各有千秋，不能因为《李尔王》晚出两千年，就说它在悲剧艺术上是一进步。艾略特的这个看法与克罗齐的美学主张很相近。还有一层，技巧可以进步，但是不能误认为艺术的进步。在历史上技巧成熟的时期往往正是艺术衰颓的时期，晚唐诗，南宋词，明清院画都可以为证。

莎士比亚，或是荷马，或是麦格德列的<sup>①</sup>绘图人在岩石上画的作品显得老而无用。这个进展，也许是精致化，无终地是繁复化，而从艺术家的观点看，却不是一种进步。也许连从心理学家的观点看，它也不是一种进步，或是进步不到我们所想象的那个程度；进步或许毕竟只是基于经济与机械的繁复化。但是现在与过去的分别是：具有意识的现在认识过去，比起过去认识它自己，在方式上和在程度上，都较胜一筹。

有人说：“过去作者和我们隔远，因为我们知道的比他们多得多。”一点不错，他们正是我们所知道的。

我知道有一个常用的反驳，驳显然列在我的诗业课程中的一件事。那反驳是：上述主张需要渊博的学问(掉书袋本领)多到一个可笑的分量，只要看一看任何先贤祠中的诗人们的生平，就可以打破这个主张。还有人甚至于说：学问多了，会汨没或歪曲诗的敏感。可是我们仍坚持我们的信念，一个诗人应该能知道多少就知道多少，只要不妨害他的必要的感受力和必要的闲散，同时，我们也不宜把知识只看成可以放在一种方便的形式里，便于考试，客厅应对或是更夸耀的宣传之类的东西。有些人能吸收知识，也有些较迟钝的人们须得流汗才得到知识。莎士比亚从普鲁塔克<sup>②</sup>所学得的精要的历史比多数人从整个大英博物院里所学得的还要强。我们所应坚持的是：诗人必须发展出或是学得对于过去的意识，而且他应该沿途继续发展这个意识。

实际发生的事是不断地让他在现时状态的自己屈服于一种更

---

① 麦格德列的岩画是法国道妥略(Dordogne)地方发见的石器时代的作品，画的大半是猎物对象。

② Plutarch的名著《希腊罗马英雄传》是莎士比亚爱读的一部书。他的用古典时代人物为主角的剧本——例如《尤利乌斯·凯撒》，《安东尼和克莉奥佩特拉》等——大半取材于此。

有价值的东西。一个艺术家的历程是一种不断的自我牺牲，不断的个人性格的消灭。

作者介绍 T·S Eliot 本是美国人，生于1888年，在哈佛巴黎牛津三大学里受过教育，后来常住英国，入了英国籍。他是现代新诗人的领袖，也是第一流文学批评家。他的诗和散文都已有专集行世。大战前他是英国一个最好的文学刊物——《标准》(Criterion)的主编。

本篇选自他的论文集，是现代文学批评的一篇极重要的文章。它的要义是每一国文学从古至今是一个完整的有机体，有历史的连续性，不但过去可以影响现在，现在也可以变动过去的价值，所以诗人要有历史的意识，要拿传统来孕育并且扩大自己的艺术性格。艺术本身并不是进展的，后起的艺术在质上不一定比从前的好，只是材料不同。另外一点我们可以说比过去强，就是我们可以有过去所没有的那样丰富的历史的意识，我们可以利用过去的经验，而过去却不能利用我们的经验。

读艾略特的文章要看他简洁扼要谨严深刻。说理的文章难得“深中要害，不蔓不枝”，而同时仍能把意思说得醒豁。艾略特算是达到了这个理想。本篇已有人一再译过，我嫌他们有未能达意处，所以重译一遍。

载1948年7月4日《平明日报》

# 论 艺 术

〔美〕爱默生

因为心灵是向前进展的，它从来不全是复演它自己，而是在每一个活动中都企图产生一个新的更美好的整体。实用艺术和美的艺术<sup>①</sup>都是如此，如果我们采用一般人根据目的在实用还是在美，而对于作品作这种区别的话。因此，美的艺术目的不在摹仿而在创造。在风景画里，画家应该提示出一种比我们实际上所见到的更美好的创造出来的东西。他对琐屑细节，大自然的散文，应该加以剪裁，只把它的精神和它的光辉拿给我们。他应该知道，风景之所以使他看起来美，是由于它表现出一种对他是好的思想，其所以如此，是由于通过他的眼睛来看事物的那种力量，在那幅风景里就可以见出。因此他所珍视的就会是自然的表现而不是自然本身，这样，在他的摹写中他就会把使他欢喜的那些形象加以提高。他会传达出黑暗<sup>②</sup>的黑暗，阳光<sup>③</sup>的阳光。在人物画像里，画家所刻划的应该是性格而不是面貌，他应该把对面坐着的那个人看成就象他自己一样，只是内心世界那张激发感兴的蓝本

① 即“美术”，如图画、雕刻、音乐等。——译者注

② 黑暗的本质和阳光的本质。——译者注

的一种不完全的写照或类似。

在一切精神活动中，我们都可以见出这种剪裁和选择，如果这种剪裁和选择本身不就是创造力，它是什么呢？因为它就是一种高度的照明灯的光流，启发人用较简单的符号来传达较宽广的意义。人是什么？他不就是大自然自我说明中的一种更精妙的成就吗？人是什么？他不就是比实际了望到的事物更为精妙凝炼的一幅风景吗？不就是自然的精选吗？再说他的语言，他对于图画的爱好，对于自然的爱好，不也就是一种还更精妙的成就么？不就是把那些令人厌倦的许多哩的空间和许多吨的体积都抛开，而把它的精神单提出来，凝炼成为一个音调和谐的字，或是画笔的最见匠心的一个笔触么？

但是艺术家须运用在他那个时代和他那个民族中流行的符号，来把他的经过放大的感觉传达给人类。因此，艺术中新的东西总是从旧的东西生发出来的。代表时代精神的天才总是在作品中刻下不可磨灭的烙印，使那部作品具有供人深思遐想的说不出的魔力。时代精神的特质对艺术家所起的震撼作用愈大，在他的作品中所获得的表现愈多，他那部作品也就愈能留下一一种庄严伟大，对后世读者显出一种未知境界，一种必然道理，一种神圣品质。没有人能够把这个必然因素<sup>①</sup>从他的工作中完全排出。没有人能够完全脱离他的时代和他的国家，或是能够创造出一种完全不受教育、宗教、政治、习俗和当时艺术的影响的模范作品。不管他是多么有独创，多么任意幻想，他总不能把生长出他的作品来的那些思想都一笔勾销。纵使他要避免相习成风的东西，那避免本身就显出他还是受了那东西的影响。超出他的意志的控制和

---

① 指上文所说的时代精神对于艺术家的影响。——译者注



他的眼光的察觉，他所呼吸的空气，和他与当代侪辈所靠着生活和劳动的那种思想，都决定了他必然要用他那时代的那种方式，至于这种方式究竟是什么他还不知道。作品中所现出的必然不可避免的东西，比起个人的才能，还能产生一种更高的魔力，因为艺术家的笔或凿刀就好象被一只巨大的手在旁边支持着，引导着，去在人类历史上刻下一条线纹，就是由于这个缘故，埃及的象形文字以及中国，印度和墨西哥的偶像尽管粗陋，还是有它们的价值。它们显出当时的人类心灵的高度，并非凭空幻想，而是从和世界一样深远的那种必然性之中产生出来的。懂得了这个道理，我是否可以补充一句话？那就是：全部现存的造形艺术作为历史来看，因此有极大的价值；一切存在的事物就按照一种完善而美妙的命运的安排，向幸福的境界前进，现存的造形艺术就是在这个命运的画像上所画的一笔。<sup>②</sup>

由此可知，从历史观点来看，艺术的职能一直是教育审美的能力。我们沉浸在美里，但是我们的眼睛却没有明晰的见识。这就需要借展示一些个别的特征来帮助和指导这种潜伏的审美力。我们雕刻和绘画，或是观看所雕所画的东西，都是作为学习形象的奥秘的学生。艺术的能力就在划分，就在把一个事物从那些令人昏眩的杂乱事物中划分出来。一个事物如果还没有从许多事物的联系中站出来，那就只能有欣赏，有观照，还不能有思想。我们的快乐和悲哀都是徒然的。婴儿在一种愉快的昏睡状态中躺着；而他的个人性格和他的实践能力都要靠他日渐划分事物，在一个时间里只去应付一件事物。爱和一切情欲把整个生存界都集中到某一个别形象的周围。有些人的心灵惯于使他们所触及的那

---

② 作者所说的“命运”即指上文的“必然因素”，亦即历史发展的必然道路。

——译者注



个事物，那个思想，那个字，具有排除一切而巍然独存的完满，并且使它暂时代替整个世界。这些人就是艺术家，辞令家，社会的领导人物。划分，并且借划分而放大的本领就是辞令家和诗人所运用的辞令的要素。这种辞令，或则说，这种把一种事物的暂时的卓越凝定下来的本领——在伯克，拜伦和卡莱尔的作品中是特别突出的——就是画家和雕刻家在颜色和石头上所显出的。这个本领要靠艺术家对于所观照的事物洞察的深度。因为每一个事物都植根于自然深处，当然就可以作为代表整个世界的东西来表现出。所以凡是天才的作品在当时都具有暴君的威力，能把人们的注意都集中在它自己身上。在暂时，能这样集中注意才是唯一的值得提一提的事——无论它是一首十四行诗，一部歌剧，一幅风景画，一座雕像，一篇演说，一座庙宇，一场征战或是一次发现新地方的航行的计划，都是如此。转瞬间我们就转到旁的什么事物上去，这个事物如同先前那一个那样，发展圆满，自成一个整体，例如一座安排很好的花园——于是除了安排花园之外，什么事好象都值不得做了。例如我没有见识过空气，水和土，我就会以为火是世间最好的东西。因为一切自然界事物，一切真正的才能，以及一切本来的性能，都有暂时唯我独尊的权利和性能。一只松鼠在树枝上跳来跳去，使整个树林都变成专供它娱乐的一棵大树，它就吸引住人们的眼光，并不比一只狮子差，它就美，就圆满自运，在那一顷刻和那一块地方就代表着整个大自然。一首好的民歌在我倾听时就抓住我的耳和我的心，比起一部史诗在过去一次对于我的吸引力毫不减色。一位大画家画的一只狗或是一窝猪也能赏心娱目，比起米开朗琪罗<sup>①</sup>的壁画，也并不是一种

---

① 文艺复兴时代的意大利画家。——译者注

较为逊色的现实。从这一系列的美好的事物，我们就终于认识到世界的伟大和人性的丰富，朝任何一个方向都可以伸展无穷。但是我也认识到在第一部作品里使我惊喜赞叹的东西在第二部作品里也还是同样使我惊喜赞叹——一切事物的优美原来都是一体。

图画和雕刻的职能好象只在发端。最好的图画也很容易向我们泄露它们最后的秘密。最好的图画都是些粗糙的素描，其中是造成那种时时刻刻在变化的“带人物的风景”所具有的那些奇妙的点线和色调，而我们就居住在那种带人物的风景里面。图画对于眼睛，就好象舞蹈对于肢体。舞蹈到了把肢体训练成安详、熟练、和优美的时候，就最好把舞蹈教师所教的步法抛开；图画也是如此，它教会我认识到颜色的辉煌和形象所表现的意蕴；当我看到许多图画和画艺中较高等的天才，我就看到画笔的无限丰富性，艺术家在无数可画的形象之中可以任意选择，画哪一种都不拘。如果他能画一切事物，他又何必画任何事物呢？于是我的眼睛就给打开来了，看到大自然在街道上所画的那幅永恒的图画，里面有走动着的大人和小孩，乞丐和高贵的妇人，穿着红的、绿的、蓝的、灰的；长头发的，斑白头发的，白面孔的，黑面孔的，起皱纹的，大个儿、矮个儿，吹胀似的，小鬼似的——天盖着，地和海托着。

一廊雕刻更严峻地教人体会到同样的道理。正如图画教人懂得着色，雕刻教人懂得形象的解剖。我每逢先看到了一些雕像而后走进一座公众会议场所，我就很清楚地理解到从前人说的“我在读荷马的时候，看一切人都象巨人”那句话是什么意思。我也看出图画和雕刻就是眼睛的锻炼，训练视觉的锐敏和细致。没有雕像能比得上这活着的人，人比一切理想的雕刻都远胜，因为他永远在千变万化。在我眼前的是多么丰富的一座美术馆！这里形

形形色色的人物组合和许多有独创性的个别人物形象都不是由哪一个拘守某一作风的艺术家所创造出来的。这里就是艺术家自己，不论他是在悲还是在喜，临时即兴地在石头上刻划。一会儿这个思想在打动他，一会儿又是那个思想在打动他；时时刻刻他都在更改他在雕刻的那个躯体的神色，态度和意蕴。把你那些无聊的画架，云石和刻刀全扔掉吧，它们唯一的功用只在打开人的眼睛，让人去认识永恒艺术<sup>①</sup>的魔术师的手艺，除此以外，它们就是虚伪空洞的废物<sup>②</sup>。

一切作品最后都要溯源到一种原始力量，这件事说明了一切最高艺术作品所公有的下列特征：它们是人们可以普遍了解的，它们使我们回到一些最单纯的心境，都是带有宗教性的。它们如果显出什么技能，那就在复现原作者的心灵，迸出一股纯粹的光，既然如此，它就该产生一种和自然事物所产生的一样的印象。在一些巧妙的时刻，我们看到自然好象和艺术成为一体，自然象是完美化的艺术——天才的作品。一个人如果能凭单纯的鉴赏力和接受一切伟大人类影响的敏感，去克服某一地方的特殊文化里一些偶然的東西，他就是最好的艺术批评家。尽管我们走遍全世界去找美，我们也必须随身带着美，否则就找不到美。美的精华是比轮廓线条的技巧或是艺术的规则所能教人领会的，更为精妙的一种魔力，那就是从艺术作品所放射的人的性 格的光辉——一种奇妙的表现，通过石头、画布或乐音，把人性中最深刻最简单的一些特质都表现出来，所以对于具有这些特质的人们终于是最易理解的。在希腊雕刻里，在罗马建筑里，在塔斯康和威

---

① 指变化无穷的实际人生。——译者注

② 这两段都发挥上段开始的一句话，“图画和雕刻的职能都在发端”，即艺术教会人去看自然。——译者注

尼斯的大画师的作品里，最高的魔力都在于它们所用的语言具有普遍性。它们全都发出一种招供，招供出精神性格、纯洁、爱和希望。我们提供了什么给那些作品，也就取回来什么，不过取回的比提供的在记忆里阐明得更好。一个游历家去访问梵蒂冈博物馆，从一间房走到另一间房，穿过无数的雕像，花瓶，雕棺和烛台的陈列馆，穿过各种各样使用最珍贵材料刻成美丽形式的作品，这样一个人很容易忘记那些作品所由产生的原则是很单纯的，忘记它们的根源就在他自己胸中的那些思想和规律。他在这些美妙的古物上面研究技巧规则，但是忘记了这些作品原来并不都是按照技巧规则造成的；它们都是许多时代和许多国家的贡献；它们之中每一件都来自某一孤零的工作室，出于某一艺术家之手，这位艺术家也许根本不知道世间还有旁的雕刻，而独自埋头苦干，创造他的作品，所根据的模特儿只是生活，家常的生活，人与人关系的甘苦，跳动的心和相遇的眼色，以及贫穷，需要，希望和恐惧这一切的甘苦。这些就是他的灵感，这些也就是他打动你的心灵的那些效果。按照他的力量的大小，艺术家会在他的作品中替他自己的性格找到表现的路径。他不应该从他的材料那里受到任何驱遣或阻碍，通过表达自我的必要性，钢铁在他手里也会变成烛脂，会使他恰当地而且充分地表达出他自己，他无须受一种成规化的自然和文化的约束，也无须追问在罗马或巴黎流行的是什么风尚；但是由于他自己贫贱出身而使他既感觉厌恶又感觉亲切的那座住房，那种气候，和那种生活方式，无论它是新汉普郡农村角落的一间未经油漆的小木棚，或是深山林里一间木桩砌成的小屋，或是他在里面忍受城市贫穷艰苦的那间窄狭的寓所——就是这种生活情境可以和任何其它生活情境一样，作为一种符号来表现随处都可以流注的思想。



记得我在年轻时候听到意大利画艺的杰作，就幻想到那些伟大的图画一定都是些对我很陌生的东西，令人惊奇的形色组合，一种异域的奇观，野蛮人服用的珠宝，就象民兵团的刀戟和旗帜，叫小学生们看得目眩神往。我打算去看，去得到我一无所知的东西。等我终于到了罗马，亲眼看到那些图画，才发见到天才作家把艳丽浮夸和光怪陆离的东西都留给初上门的见习生们，而自己却直接突入单纯的真实的东西；他们都是家常亲切的，真诚的；他们所表现的就是我已往多次遇见过的生活过的那种古老的永恒的事实；就是我很熟悉的、在多次谈话中用过而现在把它留在家乡的那种直截了当的“咱俩”。前此在那不勒斯的一个教堂里我也有过同样的经验，在那里我发见我什么也没有改变，只不过改变了地方，于是自思自想：“你这傻小子，你吃了四千多哩路的海水跑到这儿来，就为的寻找你在家乡本已看得很好的东西吗？”在那不勒斯学院的雕刻陈列室里我又有这种感觉；到了罗马看到拉斐尔，米开朗琪罗，萨奇，提香和雷阿那多·达·芬奇的作品，我的感觉还是如此。我说，“真怪，你这老土耗子，打地洞打得这么快？”它简直是我到了哪里，它就跟我到哪里：原来我以为丢在美国波士顿的东西在梵蒂冈遇见，在米兰又遇见，在巴黎又遇见，这就把我这次旅行弄得很滑稽，就象踩水车似的，踩来踩去，还是不离原处。现在我向一切图画所要求的就是：它们要能使我感到就象在家里，不让我弄得耳昏目眩。图画不能太奇特。最能使人惊赞的就是常事常理。凡是伟大的事迹都一直是简单的，凡是伟大的图画也是如此。

拉斐尔的《耶稣变形》就是个很好的例子，可以说明这个特殊的优点。一种平静而慈祥的美照耀着这整幅画，一直就打到人的心坎，它几乎好象叫出你的姓名。耶稣面孔上那股和蔼而庄严

的神情是言语所不能赞美的，可是会叫希望在这里找到华丽雕饰的人大失所望。这副家常亲切的简单的面容就象一个人会着老朋友似的。图画商人的知识也有它的价值，可是你不用听他们说长说短，只要你自己的心受了天才的感动就行了。那幅画原来不是替图画商人画的，——它是替你画的，替有眼睛的能受简朴作风和高尚情绪所感动的人们画的。

可是把一切赞美艺术的好话都说完了，我们最后还必须作一个坦白的招供，这就是：就我们所知道的艺术来说，它们只是发端，我们所最赞美的是它们所向往的和所许诺的，而不是它们已有的成就。谁要是相信创作的黄金时代已经过去，谁就对于人的才能有着卑鄙的看法。《伊利亚特》史诗或是《耶稣变形》图的真正价值在于它们都是力量的征兆，大倾向之流中的一波一浪，在最坏的情况之下心灵也会流露的那种永恒的向创造的努力的标志，只要艺术还没有赶上和世界上一一些最有力的影响并驾齐驱，只要它还不是实用的和道德的，只要它还没有和人的良心联系起来，只要它还不能使贫苦的无教养的人们都感觉到艺术在用一种高尚的鼓舞的声音向他们说话，艺术就还没有达到成熟。就艺术来说，有比各门艺术品更高的工作。艺术品都是由一种不完满的或是受损害的本能所流产出来的。艺术就是创造的需要；但是艺术在本质上是宏大的，普遍的，它不甘心用残废的或束缚着的手去工作，不甘心创造出一些残废人和奇形怪状，象所有的图画和雕像那样。艺术的目的就在创造出人和自然来。一个人应该能在艺术中找到发泄他的全部精力的途径。只有在他能发泄全部精力的时候，他才可以画，可以雕。艺术应该使人振奋，把各方面的临时机缘造成的墙壁都推倒，在读者心中唤醒由作品证明艺术家自己也有的那种认识到普遍关系和力量的感觉，艺术的最高效果



就是创造新的艺术家。

历史已经够古老了，它看见过一些个别种类的艺术由衰老以至于死亡。雕刻的艺术早就灭亡了，不能产生什么真正的效果。它原来是一种实用的艺术，一种书写的方式，一种野蛮人的感激或虔敬的记录，而在对形式具有惊人的洞察力的民族之中，这种幼稚的雕刻得到了精进，达到了极辉煌的效果。但是它究竟是粗鲁年轻的民族的玩艺，不是聪明睿智的民族的英勇的劳动。在枝叶纷披果实累累的橡树下，在永恒的眼睛睽睽照耀着的星空下，我仿佛就是站在一条大街道上；但是在造形艺术的作品，特别是在雕刻的作品之中，创造却被赶到一个小角落里去了<sup>①</sup>。我无法向自己掩饰：雕刻有些猥琐气，有些象儿童的玩具，或是戏台上的浮华玩艺。大自然超越出我们的一切思想心境，它的秘密我们至今还没有找出。但是陈列室里的雕刻却随我们的心境转移，有时它显得是很浅薄猥琐的。牛顿时常注视周天众星运行的轨迹，难怪他奇怪潘伯若克伯爵在那些“石头傀儡”里会发见有什么值得赞赏的。雕刻可以教学徒认识到形式有多么深沉的秘密，认识到心灵是多么纯粹地把它自己的意蕴翻译成那样娓娓动听的语言。但是新的活动需要在一切事物中运行，看不惯那些假装的和没有生气的东西，在这种新的活动面前，雕像就显得冷冰冰的，虚伪的。图画和雕刻都是替形式开的庆祝大会和联欢大会。但是真正的艺术从来不是固定着的，而是经常在流动的。最好的音乐并不在乐章，而在说出恩爱、真理或勇敢的那些即时即刻的生活乐调的人声。乐章已经失去了它和清晨、太阳和大地的联系，但是那洋溢的人声却是与清晨、太阳和大地这些东西合拍共鸣的。凡

---

① 意思是大自然是生气蓬勃的，造形艺术里见不出这种生气。——译者注

是艺术作品都不应该是与生活脱节的表演，而应该是临时即兴的表演。一个伟大人物在一切姿势和动作方面都是一尊崭新的雕像。一个美丽的女子就是一幅叫一切观者都怀着高尚的心情为之着迷的图画。生活就象一首诗或一部传奇一样，可以是抒情的，也可以是史诗的。

如果能找得一个人有本领把创造规律真正揭示出来，这就会把艺术带到大自然界，使艺术不再是孤立的与自然作对称的存在。在近代社会里，创造和美的源泉简直是枯竭了。一部通俗小说，一座戏院或舞厅都使我们感觉到我们在这穷人院似的世界里都是些穷叫化子，没有尊严，没有技巧，也没有勤奋。艺术也是一样贫穷下贱。古代雕刻里就连在爱神的眉宇间也流露出来一种古老的悲剧的必然性，这些怪诞的雕刻形象之所以能闯进自然界，就是从这种悲剧的必然性那里找到了唯一的借口——这借口就是：它们都是非如此不可的，艺术家陶醉于他无法抵抗的那种对形式的热爱，就把那股热爱发泄于这些美丽而怪诞的形象里。现在呢，这种悲剧的必然性已不再把尊严赋与凿刀画笔了。现在的艺术家和鉴赏家在艺术中所寻求的只是他们才华的表现，或是逃避生活祸害的避难所。人们对自己想象中的自己是个什么样人物觉得不很满意，于是就逃到艺术，把他们的较高超的感觉表现为一篇乐章，一座雕像或一幅图画。艺术所作的努力正如一个爱感官享受的生活富裕的人所作的一样，把美的和实用的划分开来，把要做的工作视为不可避免的东西去做，厌恨它，做完了就转到享乐方面去。这些消愁镇疼的东西，这种美与实用的划分，都是自然规律所不容许的。一旦寻求美的动机不是宗教和爱而是享乐，美就会使那寻求者堕落。无论在图画雕刻或是在音乐或抒情诗方面，最高的美是这种人所不能达到的；他所能作出的只是

一种纤弱的，拘谨的，病态的美，其实不能算美；因为手所能做出的决不能超过人格所能感发的。

这样割裂事物的艺术首先是把它自己割裂开来了。艺术决不应该是一种肤浅的才华，而是应该从更深远的地方开始，回到人那里开始。现在人们看不见自然是美的，却去作出一座雕像，要叫这座雕像美。他们厌恨人，认为人是干燥乏味的，不可救药的；却靠一些颜料袋和一些顽石来安慰自己。他们抛开了生活，说生活是枯燥无味的，却创造出死亡，说这死亡是有诗意的。他们把日常的无聊工作匆匆打发掉，然后逃到淫荡的幻想里去。他们吃，喝，以便随后可以实现理想。艺术就是这样糟踏坏的；艺术这个名词使人想到它的引申的意义和坏的意义；人们把艺术想象成为有些和自然相反，从开始就充满着死气。如果从较高远的地方开始——先为理想服务然后再说吃喝，就在吃喝里，在呼吸里，在各种生活功能里来为理想服务——这岂不是要比较好些吗？美必须回到实用艺术里去，美的艺术和实用艺术这个分别必须抛开。如果把历史照实地叙述，用高尚的方式去度过生活，那么，要把美的艺术和实用艺术分开就不是易事，就是不可能的事。在大自然里，一切都是有用的，一切也都是美的。美之所以是美，是因为它是活的，动的，生产的；有用之所以是有用，是因为它是匀称的，美好的。美不是听到一个立法机关的号召就会到来；它在英国或美国，也不会复演它在古希腊的历史。美的来临向来不先经门房通名报姓，它从勇敢的认真的人们胯下一跳就出来了。如果我们寻找天才来把古代艺术的那些奇迹再表演一次，那就是枉费心思；天才的本能就是从新的必然的事实，从田野路旁，从商店工厂那些地方去找到美和神圣品质。从一颗宗教虔诚的心出发，天才会把现在我们只在它们里面找经济用途的铁

路，保险公司，股票公司，法律，预选会，商业，电池，电瓶，三棱镜，化学蒸馏器之类的东西都提高到神圣的用途。我们的机器工厂，纺织厂，铁路和机械现在之所以显得是营私的，残酷的，不是由于它们现在都服从买卖利润的动机吗？到了它的任务是高尚的和适当的时候，一艘把老英伦和新英伦之间的大西洋沟通起来的汽船，象行星一样准确地达到它的港口，就是人类向前走了一步，去与自然达到和谐。圣彼得堡的用磁力在勒拿河开动的船并不差什么就显得是壮观。到了科学是本着爱去学习而它的威力也是由爱去行使的时候，上面说的那些科学发明就会显得是物质世界创造的补充和继续。

译后记 爱默生(Ralph Waldo Emerson, 1803—1882)的文章是以凝炼见长的，每句话都耐人反复寻味，所以这篇文章虽短，对于艺术却提出很多深刻而精微的看法。特别值得提出的有以下几点：

爱默生对艺术的基本的看法是艺术与自然，艺术与生活，艺术与人格都是一致的。艺术必根据自然(即现实)，但须就自然加以剪裁选择，使本质的东西突出，暂时间垄断作者的全部精力，占了“唯我独尊”的地位。有这样的剪裁选择，艺术才能用比自然更精简的材料(他把这叫做“符号”)表达出比浮面自然更深广的意义。爱默生特别强调时代潮流对于艺术的重要性，指出艺术须表达出历史发展的必然性，时代精神的影响比作者个人的才能要重大得多。艺术之所以有普遍性，就因为它说的是“普遍的语言”，即尽人都能了解的“常事常理”。这一切都是与现实主义的精神相符合的。

在爱默生看，艺术不但反映自然，也反映人格。“手所能做



出的决不能超过人格所能感发的”。“尽管我们走遍世界去找美，我们必须随身带着美，否则就找不到美”。对于美，从我无所“与”就不能从物有所“取”。这可以说是肯定了美是主观与客观的统一，对于美仅在心的主观唯心论和美仅在物的机械唯物论，都是很有力的纠正。

爱默生很看重艺术的教育功用。每一事物与全世界一切事物都有千丝万缕的联系，所以在艺术中每一事物都可以代表全世界。因此，从艺术作品中我们可以认识到世界的伟大和人性的丰富。艺术的职能在“发端”，在教人去认识自然，认识人生，认识现实世界中那种生动的“永恒的艺术”，这“永恒的艺术”要比各门艺术重要得多。我们从自然到艺术，只走了第一步，更重要的一步是从艺术又回到自然，更深入地了解自然。

艺术与生活一体，所以有用的和美的不是两回事。爱默生竭力反对所谓“美的艺术”与“实用的艺术”的区分，认为近代资产阶级社会艺术之所以堕落，就因为把实用的工作与艺术活动分开，艺术就成为脱离生活的，专供享乐的“避难所”。爱默生的这个思想与当时流行的“艺术独立”，“艺术无用”，“为艺术而艺术”种种论调都是背道而驰的，与受过马克思影响的英国作家威廉·莫里斯的看法却很相近。最近苏联展开“关于马克思列宁主义美学的对象的讨论”（见《学习译丛》第10号），普齐斯曾主张要把实用艺术归入美学领域，而《哲学问题》杂志编辑部在所作的总结里却否定了普齐斯的主张。假如大家多思考一下爱默生的话，这问题是不难解决的。要肯定艺术与现实，艺术与生活的一致，美与用就不能分开，实用艺术也就不应受到歧视。从历史看，艺术在起源时都是实用的，所谓“美的艺术”也都是从实用艺术发展出来的。

爱默生在当时就看出资本主义社会的艺术由于脱离现实生活而没有出路，同时也看出未来世界艺术的美好的远景。他驳斥了艺术的黄金时代已过去的看法，认为艺术只有到了“赶上和世界上一一些最有力的影响并驾齐驱”，“使贫苦的无教养的人们都感觉到艺术在用一种高尚的鼓舞的声音向他们说话”的时候才能说是达到成熟。他并且认为艺术的任务在表现新事物，要“从田野路旁，从商店工厂那些地方去找美和神圣品质”，他还瞻望到有经济价值的东西只要摆脱买卖利润的动机，从为人类服务（他所说的“爱”）的立场出发，就会显得是美的，就会成为艺术的源泉。记住爱默生的年代，这些关于文艺的进步思想是值得我们赞叹的。记住我们在他所谈的许多问题上意见还很混乱，他这篇文章是值得我们一起思考的。

载《译文》，1957年2月号。



## 德国的语言学、文学、 造形艺术与建筑<sup>①</sup>

### 语 言 学

德国最早的语言学著作(学校语法书籍,字典,古代文学名著的评注本之类)是在十五至十六世纪写成的。在十七至十八世纪里,这类著作的数目增多了(奥庇茨、肖特尔、亚德伦诸人的著作)。十九世纪德国学者对于语言学史作出了卓越的贡献,在历史比较法的研究时期,印度欧罗巴系语言的比较语法也创立起来了,1816年博普的关于梵文词形变化的研究替这种比较语法莫下了始基。在这部著作里,以及在同时发表的丹麦学者拉斯克的研究和俄国学者瓦斯托考夫的研究(《论斯拉夫系语言》,1820年)里,第一次有系统地证明了印度欧罗巴系各国语言的接近以及它们在历史上的亲属关系(罗蒙诺索夫早就已提出这个想法)。研究语言的新方法在格林、亨波尔特和泡特的著作里又得到了进一步的详细阐述,而在1833—1852年博普发表了第一部印度欧罗巴系语言的比较语法之后,就终于确立成为科学了。在研究整个印度欧罗巴系语言的同时,德国学者在十九世纪前半期替这一系语言分支

---

① 从《苏联大百科全书》中的《德国》中译本(三联书店1957年2月版)中摘出,标题为全集编者所加。——编者注

的研究也奠下了始基——研究日尔曼分支的有格林，研究罗曼斯分支的有笛茨，研究凯尔特分支的有曹伊斯。在十九世纪后半期，德国学者在印度欧罗巴系语言学领域内的活动仍孳孳不辍。1861—1862年希拉伊肖发表了《印度日尔曼系语言的比较语法概要》，1868年费克发表了《印度日尔曼系语言的比较字典》。在德国的印度欧罗巴系比较语言学的进一步研究之中，莱比锡“青年语法家”在十九世纪七十至八十年代起了重要的作用，他们提出了语音变化有严格规律性的原则。印度欧罗巴系语言比较研究发展时期的收获是布鲁格曼和德尔布鲁格从1886年开始发表的许多卷的《印度日尔曼系语言的比较语法概论》一书的出版，书中所包括的不仅有语音学和语形学，而且还有造句法。这部著作就在现时也还有它的重要性。

二十世纪德国学者在印度欧罗巴系语言学方面又做了一些新的总结工作，应该提到的有由泡考努发行的瓦尔德的《比较字典》（共3卷，1926—1932年）和希尔特的《印度日尔曼系语法》（共7卷，1921—1937年），后者反映出德国科学的沙文主义的倾向，缺乏谨严的科学性，算不上印度欧罗巴系比较语言学的权威著作。十九世纪和二十世纪德国语言学者在研究闪语、非洲语等方面也作出了卓越的贡献。

在语言的一般理论方面，德国语言学跟随着资产阶级哲学思想的发展。在十九世纪前半期，它受了康德—黑格尔唯心哲学的深刻的影响（格林的著作里提出语言的“民族精神”那个反动的浪漫主义的学说，亨波尔特把史前时代和有史时代对立起来，后来希拉伊肖也是如此）。早在1845—1846年，马克思和恩格斯在《德意志意识形态》里就已揭发这些思想的反科学的实质了。在十九世纪五十至六十年代，希拉伊肖在他的著作里按照达尔文进

化论和自然哲学观点的精神把语言看成一种自然现象，很明显地反映出当时庸俗的唯物主义。保罗和文特对于语言的心理学的看法无疑地是十九世纪七十年代在德国兴起来的主观唯心主义的影响之下形成的。

马克思和恩格斯在许多言论以及个别著作里都反对过德国资产阶级语言学的这种唯心的看法，这些言论和著作对于全世界语言学的发展起了真正革命的作用，形成了马克思主义的语言学说的基础。在《德意志意识形态》(1845—1846年)里，马克思和恩格斯替语言下了著名的定义，说语言是实践的“现实的意识”，并且指出语言的起源“只是由于有和旁人交际的迫切需要”(《马克思恩格斯全集》第4卷，第20—21页)。后来在七十年代，恩格斯在《劳动在从猿到人的过程中所起的作用》一篇论文里详细阐明了关于语言起源的马克思主义的学说，认为语言是社会中介际的工具，与劳动过程是相结合的。恩格斯的未完成的一篇关于佛兰克方言的著作(《佛兰克方言》，1935年发表)也属于这个时期，在这篇著作里恩格斯追溯出佛兰克方言的历史与使用佛兰克方言的诸部落的历史之间的不可分割的联系。对于马克思主义的语言科学有重大意义的，还有马克思在批判性的《论瓦格纳的书》(《马克思恩格斯全集》第15卷，第451—483页)中所发表的关于语言本质的言论和恩格斯于九十年代给布洛哈的信(《马克思恩格斯全集》第28卷，第243—247页)及给希塔铿堡的信(《马克思恩格斯全集》第29卷，第283—285页)等等，在这些信里恩格斯警告人们不要对语言现象作庸俗社会学的解释。

在二十世纪浮斯勒的所谓“唯心主义的新语言学”以及他的关于语言的美学的学说在德国是很“时髦”的。

在现代德国，可以看出从迥然不同的思想出发的两种语言学，

一种是在西德，种族主义和法西斯主义仍然继续猖獗着，一种是在德意志民主共和国，在大学和科学机关里工作的是德国进步的语言学者。最大的现代德国语言学者是萨克森科学院的院长，国家奖金的获得者佛任克斯。1950年斯大林关于语言学的天才著作的出版在德国进步科学界得到了广泛的响应。结合着对于斯大林著作的研究以及1951年所展开的讨论，德意志民主共和国的语言学者们开始为把马克思主义运用到语言科学而斗争。

## 文 学

罗马历史家(凯撒大帝、塔西陀)就已写到古代德国人中间存在着歌颂神话人物和英雄人物的诗歌。但是德国口传诗歌的范例并没有流传下来。德国文学中流传下来的最古的纪念碑有歌颂英雄的《希尔德布朗特之歌》(九世纪初)和《梅尔塞堡咒语》(十世纪初)两诗的残篇，这两诗都是最古的异教社会的诗歌遗产。在整个中世纪，天主教教会对于异教的传统，正如对于人民的文化一样，一直进行着斗争，拿用拉丁文写的僧侣文学来和它们对抗。但是拉丁文也不是完全只服务于教会的。僧侣艾克哈特(死于973年左右)就用过拉丁六音节格翻译德国的瓦尔特王子的故事诗(《膂力强大的瓦尔特》，930年左右)。在拉丁诗里充满着抗议僧侣罪恶的主题。

在十二至十三世纪，取材于古代德国人(五至六世纪)历史的歌颂英雄的史诗发展起来了：例如《顾竺鲁恩》(1240年左右)，第屈理希·封·波恩系统的故事诗——《第屈理希·封·波恩》(1300年左右)和《拉文那战役》(十三世纪中叶)。这种史诗创作

的最大的纪念碑是《尼伯龙根之歌》(1200年左右)。十二世纪的民间故事乐师也创造了一些诗歌(叫做《乐师派史诗》),侧重于童话式的幻想和冒险故事的题材(《奥冉德尔》、《罗特王》、《艾恩斯特公爵》、《所罗门与摩罗尔夫》、《鲁道尔夫伯爵》)。

在十二世纪封建官堡里发生了一种新的“宫廷”文学,歌颂骑士的功绩以及他们“对于妇女的服侍”,把封建制度加以理想化。它的体裁有两种:骑士的抒情诗和宫廷的传奇故事诗。情歌作者中最好的代表都与民间诗歌传统有联系,特别是瓦尔特·封·德尔·福格威德(1170—1230年),他也是一位政治诗人(他的关于德国的诗篇是反对教皇的)。宫廷传奇故事诗的创始者是亨利希·封·费尔德克(《伊尼特》,十二世纪)。到了十三世纪初期,这类封建文学在三位作者的作品中达到了兴盛的高峰,这就是哈特曼·封·奥埃(《可怜的亨利希》)、沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫(《帕尔齐法尔》)和戈特夫里德·封·斯特拉斯堡(《特里斯丹》)。

在十二世纪,由于城市兴起,对封建主进行激烈的斗争,市民文学起来了。它所爱用的形式是谐史,即取材于日常生活的短篇滑稽故事诗,带有讽刺与教训的意味,以同情的态度描述聪明机警的老百姓的好运道(希屈理克的谐史《牧师阿弥斯》[十三世纪]等)。韦尔纳·嘉特纳(十三世纪后半期)在他的《玛约·赫尔姆布列希特》一篇故事诗里,反映出人民反对封建制度和骑士阶级的封建地主权利的情形。商店手工业者的诗歌建立起来了,和骑士阶级的情歌相对抗,“奇迹剧”也起来代替了“教会礼拜仪式剧”。在这种奇迹剧里,纯粹世俗性的观点以及“狂欢夜的嬉戏”的成分得到了发展。从十三世纪起,所谓“高地德语”就开始占优势,成为德国文学用的语言的发展基础。



从十五世纪末叶起，德国就开始产生资本主义的关系，进入了文艺复兴时代。但是在德国与英法两国不同，资本主义萌芽的出现并没有促成经济的统一和政治的集中化。因为这些缘故，人文主义在德国并没有产生伟大的民族文学。德国人文主义者的著作大半是用拉丁文写的，而拉丁文是人民所不懂的。博学的人文主义者和语言学家罗伊希林(1455—1522年)所写的一些讽刺性的拉丁文喜剧就是一个例子。德国人文主义者的主要功劳在于对罗马教会和封建的天主教神秘主义所进行的斗争——例如庇尔克哈伊麦的《神秘的艾克》，无名作者的《非开化论者们的书信》(共2卷，1515—1517年)，以及反对骑士阶级的主要代表、人文主义者乌尔里希·封·胡滕的《对话集》(1520年)。

发展成为1525年农民起义战争的人民解放运动，按照马克思的话来说，是“德国历史上最基本的事实”(《马克思恩格斯全集》，1938年版，第1卷，第393页)。这种解放运动产生了解煌的人民文学。坚定不移的革命家、农民和城市贫民的领袖闵采尔(1489—1525年)就是一位杰出的宣传文学作者。从十五世纪末叶起，出现了一些“民间书”，充满着反对封建制度和上层市民阶级的民主精神(反封建的民间诗《列那狐》，1498年，关于梯尔·欧伦施皮格爾的故事书，十六世纪初叶，以及《希尔德市民故事集》，十六世纪末)。《浮士德博士》(1587年)那部民间书也是起于民间传说的。在浮士德这个英雄形象里，充满着寻求知识的愿望，它早已在世界文化宝库取得稳定的地位了。马丁·路德(1483—1546年)在宗教改革的年代所写的文学著作——宗教性的诗歌和颂神诗，散文寓言，尤其是《圣经》的翻译(1517—1534年)——对于德国文学的发展实有重大的意义。按照恩格斯的话来说，“路德不但扫清了教会的积秽，而且也扫清了德国语言的积秽，创造



了近代德国的散文……”(恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社1955年版，第5页)。到了十六世纪中叶，出现了许多散文“谐史”集，都是具有市民文学特征的纪念碑(泡理的《顽笑与认真》[1522年]，韦克拉姆的《旅途小书》[1555年]等)。十六世纪的杰出诗人是汉斯·萨克斯(1494—1567年)，他是一位多产的诗歌巨匠，作了一些卓越的韵文谐史和“狂欢夜的嬉戏”体的作品。他是耶稣会分子、讽刺家、法国拉伯雷作品的翻译者菲舍尔特(1546—1590年)的仇敌。

1525年农民起义战争的失败，以及后来毁灭性的三十年战争(1618—1648年)——它使许多君主专制小国愈加分散孤立——的后果，造成了德国在历史上长时期的落后。在十六世纪末，尤其是在十七世纪，文学生活都集中于各小国君主的宫廷。热中于外国形式的贵族文化所具有的摹仿性，产生了一个与人民文学对立的古典主义流派(奥皮茨[1597—1639年]以及他的继承者)。德国在三十年战争情况下的衰落所引起的大失望、悲观主义和神秘主义在诗人和戏剧家格吕菲乌斯(1616—1664年)的作品中反映了出来，同时格吕菲乌斯也很富于反战争和人道主义的情绪。在封建贵族团体中，产生了一种风流的所谓“精雅的”诗歌(封·霍夫曼斯瓦尔道等)，以及一种矫揉造作的英雄体的贵族小说(封·洛亨斯坦因的《亚弥尼和屠斯涅尔达》[作者死后出版，1689—1690年]等)。这时也有一批市民阶级的现实主义作家起来反对贵族，反对充满着封建反动思想的精雅的贵族文学。莫舍罗施(1601—1669年)在他的《什特瓦尔德的费兰多的灵见记》(1643年)里，格里美豪森(1625—1667年)在他的《痴儿历险记》(1668年)里，都给三十年战争时代的德国生活画出了鲜明的图画。《痴儿历险记》还表现出对于被压迫人民的同情和对于德国政治分裂的抗议。

十八世纪德国文学，象其他西欧各国文学一样，是在资产阶级启蒙运动的旗帜之下发展的。但是启蒙运动在德国一直到十八世纪中叶都带着一种不彻底的守旧的性质，因为在当时德国的落后和政治分裂的情况之下，德国资产阶级没有能力使自己“发展到能照顾该阶级在全国范围内的共同”利益（《马克思恩格斯全集》第4卷，第174页）。德国资产阶级启蒙运动的局限性在它的第一个代表人戈特舍德（1700—1766年）的身上就已显出。他反对封建文学传统，维护文学和科学中的“健全的理智”。他的文学活动是相当进步的，但是并不依靠人民文学的传统，他的文艺理想是法国古典主义，而他的作品中的思想眼界也只局限于对德国的诸小国作忠贞的辩护。与戈特舍德派相联系的有讽刺家李斯考（1701—1760年）、拉伯纳（1714—1771年）以及寓言家和诗人盖勒特（1715—1769年）。瑞士批评家博德默（1698—1783年）和布赖丁格（1701—1776年）的作品在德国获得了很大的响应，这两位批评家反对戈特舍德的理性主义，维护诗的虚构权利，并且主张诗的“图画性”，这就是说，诗要接近现实。但是这两位批评家都醉心于所谓“宗教的神奇”，这就妨碍了他们的这种现实主义的倾向。第一个启蒙运动派德国诗人克洛卜施托克（1724—1803年）开始也参加在这个瑞士派阵营里，在他的发展里反映出十八世纪德国反封建传统的萌芽。虽然没有和宗教情绪切断联系（史诗《救世主》，共4卷，1751—1773年），克洛卜施托克却是十八世纪七十年代“狂飙”文学运动的先驱之一。在他的赋体诗里他号召民族的统一，并且欢迎十八世纪末叶法国资产阶级的革命，在他的剧本里则企图替爱国主义的戏剧作出榜样。德国启蒙运动的小诗起于一群歌咏酒色的诗人（格莱伊姆[1719—1803年]、克萊斯特[1715—1759年]等，格斯纳多少也属于这派），而在维兰

德(1733—1813年)的作品里也获得了发展——维兰德是诗人、讽刺家、小说家、第一部启蒙运动的教育小说《阿迦通》(共2卷, 1766—1767年)的作者。

在十八世纪末叶, 按照恩格斯的话来说, 德国是腐朽得一团糟, 却也正在这时, 对封建专制的普遍不满情绪开始觉醒了, 资产阶级民主主义思想兴起了, 德国民族文学形成了。“这个可耻的政治社会的时代却同时是德国文学的伟大时代”(参阅《马克思恩格斯全集》第5卷, 第6—7页)。

要取得民族统一来对封建专制制度——德国的一些侏儒小公国——进行斗争这一社会的要求首先就反映于十八世纪末德国文学和哲学里。从这时起, 在很长的年代里, 这个要求一直决定着政治斗争的内容和文学发展的性质。资产阶级出了它的头一批思想家, 他们进行了反对宫廷文学的斗争, 宣扬了民主主义和民族生活的思想, 这就是莱辛(1729—1781年)和赫尔德(1744—1803年)。从他们起, 就开始了德国文学的古典时代, 其中最大的代表是歌德(1749—1832年)和席勒(1759—1805年)。按照车尔尼雪夫斯基的话来说, 十八世纪末德国文学给了人民以“民族统一意识, 唤醒了他们守法和守信义的感觉, 并且启发了他们的强烈的愿望和对于自己力量的高尚的信心”(《车尔尼雪夫斯基选集》第4卷, 1948年版, 第7页)。

对这种事业作出最完备最彻底的贡献的人是莱辛, 车尔尼雪夫斯基曾把他称为“新德国文学的父亲”(《车尔尼雪夫斯基选集》第4卷, 第9页)。莱辛在他的哲学和文艺论著里, 对于各种各样的封建思想、王公和地主贵族阶级的专制以及教会的反动作用, 进行了彻底的批判。他对“开明专制”的拥护者(尼柯来、门德尔生)也进行了辩驳, 这两人是近代资产阶级文学批评者所企图捧为启

蒙运动中主要思想家的。莱辛是德国第一个替德国文学、绘画和戏剧建立了现实主义美学基础的人(《拉奥孔，或论画与诗的界限》，1766年；《汉堡剧评》，共2卷，1767—1769年)。莱辛的民主主义和文学形象的现实主义特别在他的剧本中可以看出，其中最好的是《爱米丽雅·伽洛蒂》(1772年)和《智者纳旦》(1779年)。赫尔德在政治上比较温和，在启蒙运动时代却是他首先详细阐发了民族文学独特性及其与历史和人民创作的关系的见解的；他虽从来没有提高到莱辛的急进主义，却致力于许多民族的口传诗歌的研究，而且是第一个把斯拉夫民族的文学创作介绍给德国人的(《诗歌中各族人民的声音》，共2部，1778—1779年)。他在语言方面的工作(《论语言的起源》，1772年)对于民族文学语言的创立是很重要的。赫尔德一方面肯定人民的创作是诗歌的基础，而同时却又提出创作的不自觉性和自然流露性的唯心主义的学说(尤其是由哈曼[1730—1788年]所表现的)，用这个学说，他替“狂飙”文学潮流的个人主义的美学建立了理论前提。

尽管它的思想内容是极端矛盾的，创作原则是个人主义的，“狂飙”文学潮流却影响到德国许多城市的许多作者，算是市民阶级的第一个全德国性的文学潮流。这个潮流反映出反对德国封建落后性的愤恨和抗议，但同时也反映出市民阶级在政治上的幼稚和软弱，以及它的政治思想的极端暧昧。只有舒巴特(1789—1791年)的作品才发出了积极的政治的呼声，在他的诗歌和《德国纪事》报(1774—1777年)里，他尖锐地揭发了德国的分立主义和教会的压迫。由于彰明昭著地号召对君主专制进行斗争，舒巴特就被监禁起来了。舒巴特的诗歌、毕尔格(1747—1794年)的民歌，尤其是歌德早年的抒情诗，都是德国诗歌发展中的新东西，都是民族抒情诗的初次出现，它们从人民创作中吸取泉源，包含着民



主的平民的因素。“狂飙”潮流中的戏剧在内容和形式上都比较软弱(伦茨, 1751—1792年; 克林格, 1752—1831年, 他的第一部剧本《狂飙》是整个运动的名称所由来)。正是在戏剧中突出地表现出个人主义的反抗和明显政治思想的缺乏, 这在当时就引起莱辛的批评。启蒙运动戏剧在歌德和席勒的早年作品中达到了兴盛的高峰, 他们都趋向于民族生活中的题材和关于自由的思想——歌德的《葛兹·封·贝利欣根》(1773年), 席勒的《强盗》(1781年)和《阴谋与爱情》(1784年)——都是“第一批有政治倾向性的德国戏剧”(《马克思恩格斯全集》第27卷, 第505页)。在十八世纪末法国资产阶级革命以前, 席勒的剧本是德国文学中民主思想发展的顶点。德国资产阶级文学以后就再没有达到更强烈的急进主义、热情, 以及对于理性和自由的信心(席勒和歌德后来对于法国资产阶级革命, 尤其是对于它的急进民主主义的阶段, 都站在反对的立场)。当时散文只有一部真正的艺术作品, 在德国以外也受到重视, 那就是歌德的《少年维特之烦恼》(1774年), 在这部作品里, 主角与反动社会秩序的冲突推演成为悲剧的冲突。

十八世纪末叶的法国资产阶级革命对于德国社会思想生活产生了深刻的、但也是矛盾的影响: 很有一部分市民阶级参加了贵族反动派对革命和唯物主义进行攻击, 而同时进步的市民阶层则宣扬德国民族发展的思想和资产阶级式进步的思想。十八世纪资产阶级中有一个很典型的风气, 就是对于古代奴隶社会, 尤其是罗马共和国的民主制, 加以理想化, 这种风气在法国文学里特具革命的内容, 而在德国文学里却没有。在法国革命的前夕, 德国就已出现了一系列的专门研究古代社会的著作, 它们都把古代社会描绘成社会的理想形式, 自由与人格高度发展的国度(温克尔曼,



1717—1768年)。只有福尔斯特(1754—1794年)——他于1793年在美因茨亲身参加了革命事变——对于古代的研究才具有革命性。在所谓“魏玛派古典主义”里占领导地位的是歌德(《罗马抒情诗》，1786年；《伊菲革涅亚》，1787年)以及醉心于康德唯心主义的席勒(《希腊神》，1788年；《论人的审美教育书简》，1795年)。法国资产阶级的古典主义曾经创造出一些共和主义者的英雄形象，歌德和席勒所做的却与此不同，他们只提出一些妥协的思想，或是要用渐进的美感教育(席勒)，或是用资产阶级的人道主义(歌德，《威廉·迈斯特的学习时代》，共4卷，1795—1796年)来达到政治的自由。这两位德国古典主义文学大师都反对用革命的方法来达到自由，都有和现实妥协的倾向。这对于德国社会思想进一步的发展是不能不发生影响的。但是歌德和席勒对于当时的历史任务毕竟都还能胜任，都没有放弃民族统一和社会进步的主张。德国文学中最庄严的作品——歌德的《浮士德》(第一版，1773—1775年，最后改订版，共2卷，1808—1831年)——不仅是德国启蒙运动的总结，而且也是法国资产阶级革命之后社会发展的一种深刻的现实主义的反映；歌德当时正对德国浪漫主义进行争辩。

谈到德国，马克思写过这样一句话：它参与了“近代各民族的复辟，却没有参与他们的革命”(马克思：《论欧洲问题》，载《马克思恩格斯全集》第1卷，1938年版，第386页)。浪漫派文艺就不啻为马克思的这句话下注脚。英法浪漫主义由于结合到人民大众对资产阶级革命的后果所感到的真正失望，所以具有真实的内容；而德国浪漫主义却没有这种真实的内容。德国浪漫文学对于资本主义的批评都是采取非理性的幻想的形式，往往完全站在贵族反动方面。德国浪漫派作家在建立学派的开始，虽吸收

了法国革命的影响和资产阶级崇拜古代民主制度的影响(年轻的施莱格尔和荷尔德林,1770—1843年),却都想把德国资产阶级的的发展局限于君主专制的范围,“有机地”保留封建残余和封建特权。结果,所谓“耶拿派”浪漫主义者老一辈的代表们——施莱格尔兄弟(弟弗里德里希,1772—1829年;兄奥古斯特,1767—1844年)、诺瓦利斯(1772—1801年)、蒂克(1773—1853年)、瓦肯罗德(1773—1798年)——都宣称中世纪封建社会的等级行会制度对德国是“有机的”理想的制度,而天主教则是精神生活的最好形式。文学中的现实主义和资产阶级革命的民主理想都受到讥嘲,而艺术中的主观主义和神秘的幻想则被推尊为神启和天才。浪漫派文学的这些反动的特色后来在1806年左右兴起来的所谓“海得尔堡派”浪漫主义者的手里又变本加厉了,发展成为对“神圣同盟”的辩护(阿尔尼姆[1781—1831年],布伦坦诺[1778—1842年]等)。反对拿破仑的铁枷锁的民族解放斗争给德国浪漫主义带来了新的精神。人民参加了争取民族独立的斗争,这就加强了对于人民创作的兴趣;这种情形反映在直接与民间文学传统相联系的诗歌和抒情诗里,甚至在宫廷诗人们的作品里也是如此(艾兴多尔夫,1788—1857年);同时它也反映在搜集和研究民歌的巨大工作里,这些民歌都搜集在阿尔尼姆和布伦坦诺的著名的选本《男童的神奇号角》(共2集,1806—1808年)里。格林兄弟所编的民间故事和传说的选本(1812—1816年)已成为德国文学宝库的一部分。也就在这几年里,格林兄弟对于德国语言和它的方言财富作了结实的研究,打下了这门学问的基础。

由于德国解放运动的领导权被贵族阶级、特别是反动集团中有势力的普鲁士地主贵族阶级攫夺了,浪漫派抒情诗,尤其是浪漫派戏剧(克莱斯特,1777—1811年),都反映出浓厚的国家主

义的倾向和神秘主义的思想。浪漫派文学的这个反动方向后来屡次被德国帝国主义、资产阶级颓废主义者和沙文主义者所利用，这些反动派倡导“条顿民族化”和对于中世纪帝国的国家主义的理想化，这就成为反动派浪漫主义者的徽帜。晚期浪漫派作家霍夫曼(1776—1822年)一方面对漫画式的君主专制制度以及市民阶级的庸俗气味大肆讥嘲(小说《公猫摩尔的人生观》，共2卷，1820—1822年)，而同时却把艺术引到幻想和神秘主义的世界里，把虚构的未来世界写得好象还更实在，更真实。在霍夫曼的作品里，德国浪漫主义算是走上了死路一条。所谓“施瓦本派”浪漫主义者(克尔纳，1791—1813年；乌兰德，1787—1862年；童话作者豪夫，1802—1827年；默里克，1804—1875年；等人)都出不了反动的浪漫主义的范围，只有乌兰德的作品里有些个别的民歌体诗和其他诗篇是受自由民主理想鼓舞的。在这个时期，歌德坚决地维持着现实主义的人民的文学传统。歌德认定了劳动和知识在社会进展中所起的作用(《浮士德》第二部，1825—1831年；《威廉·迈斯特的漫游时代》，1821—1829年)，这就说明了这位伟大的德国诗人是向未来世界望着的，他和人民的渊源太深了，决不会向浪漫派对中世纪的理想化以及国家主义的条顿民族化让步。歌德公开地攻击贵族专制的反动，也公开攻击小资产阶级的反动，这两种反动影响在德国文学中产生了一些微不足道的宣传文章、戏剧和沙文主义的诗歌(伊夫兰德、考茨部、阿恩特、克尔纳等人)。在这个时期占有特别地位的是沙米索(1781—1838年)，他游历很广，同情资产阶级革命思想(《女子大学》等诗)，他是《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》这部风行的小说(1814年)的作者。

文学的新的上升是与资产阶级对神圣同盟统治的政治反抗的活跃相结合的，尤其是在1830年法国七月革命之后的一个时期。

这个运动在文艺上的反映就是反对浪漫主义的斗争以及使文学向政治斗争任务的转变。

有两种文学潮流形成了：一种是自由资产阶级的现实主义的倾向，它还结合着古典主义的形式(普拉滕，1796—1835年)和浪漫主义的形式(伊默尔曼，1794—1840年)；一种是资产阶级民主主义的方向，在三十年代由卓越的宣传文学作家伯尔纳(1786—1837年)领导，他是抱急进态度的《巴黎书简》(共6部，1830—1834年)的作者。伯尔纳的继承者和门徒们，即“青年德意志”派作家们(古茨科[1811—1878年]，文巴格[1802—1872年]，劳伯[1806—1884年]，蒙特[1808—1861年]等)，在个别作品中达到了真正的向往自由的热情(古茨科的剧本《乌里尔·阿考斯塔》，1847年)。但是资产阶级的反抗运动是和真正的人民利益脱节的，因此，这些作家中大多数人都很快地转到反动方面去了。他们在风格上着重词藻，爱用芜词滥调。戏剧家格拉伯(1801—1836年)在他的充满矛盾的作品里企图重振“狂飙”运动的传统，把人民大众表现在戏剧里。参与1848—1849年革命的思想准备工作的作家们仍继续走文学发展中的现实主义路线，设法反映德国人民的现实生活。属于这派的有革命的戏剧家毕希纳(1813—1837年)，著有《黑森信使》，其中有一句风行一时的呼吁：“和平属于茅舍，战争属于宫廷”，在德国文学中他第一个创造出雇佣工人的形象。此外就是伟大的德国诗人海涅(1797—1856年)。海涅在他的论文里揭发了浪漫主义与封建反动统治的关系(《论浪漫派》，1833年)，他建立了新的抒情诗(《歌集》，1827年；《现代诗》，1839—1846年)，在这些诗歌里交织着自由和人道主义的思想，以及对于封建反动统治和小资产阶级的脱离人民的唱高调的急进主义的尖锐无情的讽刺。海涅在1844年和马克思接近，这对于他



起了决定性的作用，在这时期他写成他的最好的作品——《德国，一个冬天的童话》一诗(1844年)，这篇长诗鲜明地反映出民族统一的思想以及对于反动的普鲁士君主专制的讽刺。但是海涅没有追随马克思到底。他虽然认识到无产阶级的胜利在历史上是不可避免的，但是他对于无产阶级革命情况下的文化命运还不能克服资产阶级的看法；仿佛无产阶级革命对于文化是威胁。

自从1848—1849年革命的前夕文学运动活跃以后，俄国文学的影响开始灌输到德国文学里。普希金诗歌的优秀的宣扬者就是海涅的朋友范哈根·封·艾恩斯(1785—1858年)。

1848—1849年革命前的一个时期，在德国是以四十年代风行的政治性抒情诗来标志着。德国资产阶级“倾向性”的政治诗歌(霍夫曼·封·法勒斯莱本[1798—1874年]、丁格尔希特[1814—1881年]、普鲁茨[1816—1872年]，等人)以及小资产阶级的所谓“真正社会主义”的诗歌(迈伊斯纳[1822—1885年]、奥托、白克等人)都是极抽象的，不了解真正民主要求的。只有一小群诗人接受了马克思、恩格斯以及“共产主义者同盟”的影响，才在一定程度上反映出四十年代德国民主运动的先进思想(黑尔韦格，1817—1875年；弗赖利格拉特，1810—1875年)。“德国无产阶级的第一位卓越的诗人”(恩格斯：《乔治·韦尔特的〈学徒之歌〉》，载《马克思恩格斯全集》第16卷第1部，第155页)是韦尔特(1822—1856年)，他是“共产主义者同盟”的会员、《新莱茵报》的撰稿者、鲜明的革命的讽刺家，作了许多诗歌和短文来揭发革命的敌人。

在1848—1849年革命的前夕，在组织德国文学中的民主力量方面起了巨大作用的要推马克思所主编的《莱茵报》，以及马克思和恩格斯当时在其他刊物所发表的一些宣传文字和文学批评论文(马克思的《关于出版自由的争论》[1842年]等，恩格斯在《新



莱茵报》上所发表的论文——《论卡尔·白克》〔1839年〕、《论普拉滕》〔1840年〕、《论亚力山大·庸格与青年德意志派》〔1842年〕等)。

作为无产阶级共产主义世界观的马克思主义的兴起，在全世界文化和德国文化的发展中是一个最重大的因素。马克思和恩格斯在他们的哲学、历史和政治经济学的著作里以及在许多言论里，替科学的唯物主义的审美建立了基础，揭发了资产阶级社会对于艺术的仇视(马克思的《剩余价值论》〔1859—1861年〕等)，对于资产阶级文学的玄学的唯心的审美进行了彻底的批判(马克思和恩格斯的《神圣家族》〔1844年〕对于欧仁·苏的小说《巴黎的秘密》作了批判；恩格斯的《真正社会主义者们》〔1846年〕等)，对于世界文学发展中一些主要的时代给了深刻的评论，其中关于古代的有马克思的《政治经济学批判》的序论等，关于文艺复兴时代的有恩格斯的《自然辩证法》(1873—1886年)，等等。在他们的批评论文里，马克思和恩格斯涉及到过去文学遗产的许多现象(对于但丁、莎士比亚以及十八世纪现实主义作家的作品的评论等)，这样就替世界文学历史的研究建立了科学的前提。在对于当时德国和其他国家文学发展的问题予以广泛的注意时，马克思和恩格斯对文学中社会反动的表现进行了斗争，支持了现实主义的文学潮流；他们对于十九世纪的最重要的思想家和作家们作了深刻的评论，特别是对于歌德的作品(恩格斯的著作《德国社会主义在诗与散文里》，1846—1847年)。马克思和恩格斯特别支持正在兴起的工人阶级的诗歌(韦尔特的作品等等)。马克思和恩格斯关于现实主义、关于结合工人阶级解放运动的文学思想方向所发表的天才的思想(恩格斯给哈克奈斯的信，1888年)是世界进步文学的最珍贵的遗产。

1848—1849年德国资产阶级的叛徒们背叛了争取德国民主统一的斗争，这次背叛在长期内使得反动的潮流在德国思想生活中处于统治的地位。十九世纪后半期的德国没有产生一个重要的有国际意义的现实主义作家。在这时期有两位用德文写作的最优秀的作家，凯勒和迈耶，他们都是瑞士人。凯勒在十九世纪后半期保持了批判现实主义的传统，对于后来民主德国文学的发展起了显著的影响。在五十年代和六十年代的文学里，“地方主义”的倾向得到了很大的发展，这就妨碍了德国的民族的政治的统一。在这所谓“地方主义”的文学里描写了地方农村的庸俗日常生活，其中贯注着对于地方生活中保守的“支柱”所加的理想化（奥渥巴哈〔1812—1882年〕《斯瓦次瓦尔德的故事》，共4卷，1843—1854年；腊伯，1831—1910年；诗人和小说家施托姆，1817—1888年；梅格林堡的作家罗伊特，1810—1874年，用下德方言写作）。就在这个时期，德国文学中出现了非理性主义和悲观主义的倾向，其用意在于替资产阶级向反动势力投降作辩护（叔本华）。十九世纪中叶德国最显著的戏剧家黑贝尔（1813—1863年）的作品就受了这个倾向的影响。黑贝尔在1848年革命以前曾经写出现实主义的剧本《玛丽亚·玛格达莱娜》（1844年），可是在后来的剧本中却号召市民阶级向君主专制的“法律秩序”投降（《阿格妮斯·贝尔瑙厄》，1855年），而且蔑视真理，企图大事吹嘘当时资产阶级文化的问题和“冲突”，将其转移到过去历史背景里去。这种资产阶级的反动影响也波及到戏剧家和散文作家路德维希（1813—1865年）的作品，他根据绍林吉亚地方的人民生活写了些现实主义的故事。弗赖塔格（1816—1895年）是一个普鲁士自由派资产阶级的小说家，向君主专制献媚。希庇尔哈根（1829—1911年）写了许多小说，内容全是对于社会矛盾的荒谬的解释。大体说来，德国现

实主义在十九世纪中叶和后半期并没有达到显著的发展。在这个时期慕尼黑派诗人已在鼓吹唯美主义，沙龙享乐主义以及“纯”形式的崇拜(海泽[1830—1914年]、盖贝尔[1815—1884年]等人)。属于这派的还有波敦希特(1819—1892年)，以翻译俄国古典文学作品著名。

俾斯麦“从上到下”所造成的德国统一(1871年)以及德皇统治下的德国的侵略的帝国主义的野心，尤其是在准备第一次世界大战的时期特别猖獗，这些都决定了德国资产阶级文学发展的反动性。“整个资产阶级都为对法国的胜利冲昏了头脑，广大的人民群众都沉湎于低级的、仇恨人类的、国家主义和沙文主义的所谓‘自由的’宣传”(列宁：《保尔·辛格尔》，载《列宁全集》俄文第4版，第17卷，第69页)。哲学家尼采(1844—1900年)的反动著作就是在这种情况下产生出来的。他的美学充满着非理性主义以及对人民和民主的贵族气派的轻蔑思想，对德国资产阶级颓废的文学起了决定性的影响，这种文学在艺术质量上是很低劣的，彻头彻尾地浸透了普鲁士君主专制和沙文主义的精神。诗人格奥尔格(1868—1936年)是德国颓废派的首领，他公开鼓吹任凭暴力和兽性的那种仇恨人类的“理想”。希特勒匪帮曾声称格奥尔格是他们的先驱，这并不是偶然的。在这个时期，奥国诗人里尔克对于颓废派诗歌起了很大的影响。

现实主义的和民主的文学倾向是与工人阶级的斗争结合在一起的，尤其是在梅林和卢森堡的文学批评的著作里。这两位作家反对颓废派文学，宣扬德国古典作家(莱辛和席勒)的传统以及俄国文学和波兰文学(托尔斯泰和密茨凯维奇)的伟大模范(梅林的《莱辛辨伪》[1893年]，《论席勒》以及其他；卢森堡的关于席勒、密茨凯维奇、托尔斯泰诸人的论文)。八十年代和九

十年代德国叙述文里充满着现实主义的社会主题。作家冯塔纳(1819—1898年)是二十世纪德国批判现实主义的直接先驱,在他的小说杰作里,他对寄生虫似的地主贵族和普鲁士官僚统治作了现实主义的描绘(《迷惘、混乱》,1888年,《埃菲·布利斯特》,1895年)。克列措(1854—1919年)在他的小说《丁培老板》(1888年)里描绘了小手工业者的悲剧。波伦茨(1861—1903年)在曾被托尔斯泰和普列汉诺夫所称赞的小说《农民》(1893年)里指出了资本主义对于农村经济的破坏。在十九世纪末和二十世纪初,俄国文学和戏剧对于德国文学中现实主义传统的复兴起了巨大的影响(托尔斯泰、契诃夫、高尔基以及莫斯科艺术剧院的理论与实践)。但是占统治地位的文学倾向是自然主义(豪普特曼、霍尔茨、柏林派批评家亨利希·哈尔特和尤利乌斯·哈尔特兄弟、慕尼黑派小说家康拉德,1846—1927年)。自然主义的方法由于它所特有的从生物学的观点去了解社会现象,因而是有欠缺的,这种欠缺就导致文学于衰颓。自然主义的作家们在作品中处理社会问题也受了他们的机会主义的影响,这种机会主义盛行于德国社会民主党里以及恩格斯去世后的第二国际里。德国自然主义的一个显著的代表霍尔茨(1863—1929年)后来很快地变成庸俗的颓废主义的文学家。豪普特曼(1862—1946年)在1892年以当时一部最好的作品露头角,这就是他的剧本《织工》(关于劳动与资本的斗争),后来他却受到颓废派的影响,只有在他晚年,在希特勒法西斯主义崩溃以后,他才和进步团体接近。

在二十世纪德国文学里,批判现实主义在和自然主义与颓废主义进行斗争中成长起来了。托马斯·曼(1875—1955)和亨利希·曼(1871—1950年)兄弟把现实主义的艺术提高到高度的概括化,赢得了牢固的国际荣誉。托马斯·曼正确地描绘了资产阶级的寄



生性和道德的堕落(小说《布登勃洛克》，1901年，小说《魔幻的山》，共2卷，1924年)。托马斯·曼克服了一般作家由于脱离民主运动而常常表现的那种悲观失望情绪以后，便在三十年代和四十年代站在了反法西斯的和平战士的立场。亨利希·曼的小说(《垃圾教授》[1905年]，尤其是《臣仆》[1914年])是德国批判现实主义发展的最高峰，在《臣仆》这部小说里，亨利希·曼显出是一位杰出的讽刺家，讽刺的对象是凯撒帝国主义的德国，同时他又能用卓越的预见的力量揭发了法西斯仇恨人类的思想的社会根源。从德国法西斯政变以后，亨利希·曼一直到死始终是反法西斯作家的领袖。在二十世纪初叶，现实主义作家中有一位代表凯勒曼(1879—1951年)，也很出名(作有《隧道》[1913年]、《十一月九日》[1920年])。

1914—1918年第一次世界大战期间产生了一些艺术质量低劣的沙文主义的文学。只有少数德国作家如弗兰克，特别是亨利希·曼才能不受到沙文主义的熏染。伟大的十月社会主义革命给予德国革命工人运动以强大的推动力，同时对德国文学也发生了巨大的影响。年轻一代民主作家之中有许多人是在苏联社会主义文化的健康影响之下培养起来的，因而创造出伟大的工人阶级的文学。他们的作品具有民族的和国际的意义(贝希尔、西格斯、布雷德尔、沃尔夫等)。在这时期没有一个重要的德国作家忽视了新的与工人运动有关的社会现象(例如法拉达，1893—1946年)。在第一次世界大战时期的德国资产阶级文学里，资本主义的总危机反映在“表现主义”那个反现实主义的颓废的潮流里，这个潮流的出现是打着抽象的反抗社会的旗帜，采取夸张和离奇的形式，在结构和用字方面陷于混乱(诗人汉森克列沃，1890—1941年，诗人、小说家和故事作者韦尔弗，1890—1945年，戏剧家凯伊索，1878



——1945年)。表现主义作家之中只有少数人是真心反对资产阶级社会的，因此才成为坚定的反法西斯主义者(戏剧家和诗人托勒尔〔1893—1939年〕等人)。

在二十年代和三十年代之交的魏玛共和国时期，法西斯独裁的威胁正笼罩着德国，复仇主义和帝国主义战争的主题在德国文学中占了中心地位。除掉沙文主义的“战争小说”这一类体裁——德国社会民主党的作家们也侧重于这类体裁(巴特尔、勒希后来有些投合希特勒统治)——之外，还出现了许多资产阶级和平主义类型的书籍，它们逃避了关于谁是战争罪犯的问题，也逃避了对战争罪犯们进行斗争的途径(雷马克：《西线无战事》，1929年)。第一次世界大战时期的和平主义的小说之中，茨韦格(1887年生)的小说《格里沙中士案件》(1927年)是要特别提出的，它的特色在对于德国军事官僚机构作了现实主义的批判。

希特勒既掌握了政权，德国帝国主义者就转到“采取公开的恐怖手段来保持自己的专政”(斯大林：《在党的第十七次代表大会上关于联共(布)中央工作的总结报告》，载《斯大林全集》第13卷，人民出版社1956年版，第260页)，这时候法西斯主义马上就表现出它是文化、艺术和文学的敌人。在德国国会遭到挑战性的焚毁之后，许多进步作家都被逮捕、屠杀或囚入集中营里。1933年5月10日，戈培尔下令把人类思想的最好的作品堆在德国各城市的广场上付之一炬，其中有德国最重要作家的书籍——例如海涅、亨利希·曼以及许多其他作家的著作。为着要对法西斯恐怖和法西斯对于文化的摧残表示抗议，将近250位作家都离开了德国。希特勒时代法西斯官方文学依靠着最富于侵略性的、最反动的颓废主义的传统，因为这个传统是替法西斯黥武主义和仇恨人类的种族主义服务的。

在全世界人民的眼里，真正民族性的德国文学是由流亡作家的作品体现出来的。住在苏联的反法西斯作家们——贝希尔，布雷德尔，魏纳特，沃尔夫等等，直接受到苏联文学的影响——组成了一个在政治上和在文艺创作上都是最活跃的团体，把他们的影响广布到流亡在其他国家的德国文学家们。在苏联，德国流亡作家们在许多年之中继续发行了《文学》和《国际文学》两种刊物，这是全世界德国反法西斯流亡作家的主要的文学喉舌。居领导地位的反法西斯流亡作家们用文艺创作继续进行他们的政治斗争。布雷德尔(1900年生)在他的小说《考验》(1934年)里，表现出战士们和共产党干部们在集中营里坚忍不屈的伟大精神。沃尔夫(1888年生)在《马门教授》剧本(1934年)里痛斥了法西斯匪徒的种族主义的疯狂。西格斯(1900年生)在她的小说《第七个十字架》(1939年)里很有力地描绘了法西斯统治下的德国各阶层人民的政治的和道德的情况，以及德国先进爱国志士——共产党员们——的坚定的精神。布莱希特(1898年生)在反法西斯作家队伍里占有显著的地位。进步的流亡作家们也注意到在其他国家的反法西斯者的光荣的英勇事迹——尤其是在第二次世界大战时代(魏斯科普夫的小说《新来临日子之前》[1942年]等)。布雷德尔(《一个德国兵的遗嘱》[1942年]；《特派员》[1944年])、沃尔夫(故事集《羊皮袄》[1942年]；《儿子们回家》[1944年])、贝希尔(剧本《莫斯科战役》[1942年]以及一系列的诗歌)以及瓦魏特都描绘了希特勒军队的惨无人道，颂扬了苏联人民在伟大卫国战争中的英勇。反法西斯作家们在他们的以德国过去历史为题材的作品里，设法在凯撒德国和魏玛共和国的历史里穷溯法西斯主义的根源(贝希尔的自传体小说《告别》[1938年]，雷恩的小说《没落的贵族》[1944年]，布雷德尔的三部曲《亲戚和

朋友》的第一部[1943年]，其中描绘了德国社会民主党的机会主义的堕落，茨韦格的小说《凡尔登的教育》[1935年]，《皇帝登基》[1937年]等)。西格斯在《人头悬赏》(1933年)和《拯救》(1937年)两部小说里描绘了魏玛共和国的破产。

福伊希特万格在他的反法西斯的小说(《成功》，1930年，《奥倍曼兄妹》，1933年)里叙述了许多资产阶级作家所特有的毛病，即不了解法西斯主义的阶级本质，把反动统治与民主之间的斗争歪曲成为理性与野蛮性之间的超历史的“永恒的”冲突。

由于苏联击溃了德国法西斯主义，民主的德国文学便重新有了自己的祖国。在1945—1948年期间，德国反法西斯的作家们都回到本国了。

苏联的政策是坚决地站在民主的立场，而美、英、法的政策则是侵略的帝国主义的，在战后立即着手造成德国的分裂。这两种政策的对立造成了东德与西德的文学走上了不同的发展路径。在西德，法西斯主义与黥武主义的再起替公开的反动的法西斯文学，替各种各样颓废的潮流开辟了道路。苏联占领区的彻底民主化则替德国民主文化的巩固与发展造成了有利的条件。统一社会党的理论刊物《统一》成为德国马克思主义思想的中心和苏联科学与文化的宣扬者。早在1945年，由于先进的民主的科学与文化工作者的建议，“文化联合会”就建立了——这是以诗人贝希尔为首的循民主途径复兴德国的协会。

德意志民主共和国的成立是“欧洲历史的转折点”(斯大林语)，它对于与反动派和美帝国主义进行斗争的整个进步阵营的发展给予了强大的推动力。“文化联合会”以及许多民主刊物——《建设》(1945年创刊)、《世界舞台》(1946年创刊)和许多其他类似的刊物，不仅在首都柏林刊行，也在东德其他城市刊行——

变成了团结进步作家的中心。

在组织德国文学进步阵营中起重大作用的是诗人、散文家和宣传文学作者贝希尔(1891年生)，他的许多著作，尤其是关于苏联社会主义建设的诗歌，对先进民主文化的建立起了影响；其次是作家乌塞，民主德国作家协会的主席。乌塞发表过一系列的故事：《圣库尼贡达在雪里》(1949年)，小说《我们的儿子们》(1948年)，以及论文《关于列宁的感想》(1950年)。贝希尔自从1945年回到祖国，发表了许多著作(《德国的招供》[1942—1947年]，《为自由的教育》[1946年]，《和平意志》[1947年]等)，都是专门写法西斯垮台以后德国民族生活中的主要问题。现在文学家们和新闻记者都积极为反对重新武装西德而斗争。争取和平，反对变西德为军事基地，争取在民主基础上统一德国，争取加强苏德友谊以及扩大与苏联各族人民的文化联系，这些是大多数进步作家的作品中的思想内容，这些作家们都是忘我的反法西斯战士的光辉模范(布雷德尔的《恩斯特·台尔曼》[1948年]，赫尔姆林的《前列》等)。有些以历史为题材的作品出现了，其中人民与统治阶级的冲突得到了正确的描绘，过去工农在阶级战争中遭受失败的原因也揭发出来了(布雷德尔的《儿子们》[1949年]，西格斯的《死者青春长在》[1949年]，谷伦堡的《阴影四重奏》[1948年]等)。有才气的诗人赫尔姆林(1915年生)和库巴(库特·巴特尔的笔名，1915年生)都写了献给斯大林的杰作(赫尔姆林的诗《斯大林》，1949年；库巴的《斯大林颂》，1949年)。在德国民主文学里出现了一种显著的新主题，就是阐明人民在变成自己命运的主人之后如何进行自由的创造的劳动(赫尔姆林的诗《曼斯菲尔德清唱剧》[1950年]，布雷德尔的故事《布鲁哈希特的五十天》[1951年]，谷伦堡的剧本《钢铁熔成黄金》[1949年]等)。对于和这些主



题有关的一些创作上的问题作仔细的探讨，这是决定德国文学发展基本方向的。1950年进步的德国作家协会的成立证明了德国的民主文学力量正在生长和巩固。

## 造形艺术与建筑

在原始公社时期，在新石器时代，德国境内已存在着几何图形雕饰的艺术，出现了一些民间传说性的集体人物图形的萌芽。在多数情形下，德国各部落的因袭陈规的艺术(约当公元开始)常充满着怪诞的形象，体现在日常生活用具和武器上面的所谓“兽形”雕饰里。这种艺术继续存在到公元五世纪至八世纪，在这时期阶级社会形成了，新的与基督教有关思想和形象就灌输到德国艺术里了。查理大帝(八世纪末至九世纪初)所统治的国土包括未来的德国疆域在内，他的宫廷艺术的特征是广泛利用古代晚期艺术和拜占庭艺术的遗产。这种艺术的母题是用来给建筑物以伟大庄严气象的(没有保存下来的首都亚亨的王宫以及中央圆顶式的宫内礼拜堂，八世纪末至九世纪初，富尔德的中央圆顶式的圣米迦勒大教堂，820年左右)。这时期还有些象牙雕刻品、宝石手工品和缩形彩饰画(例如亚亨和维也纳的福音书钞本里的)都是很生动的。除此之外，这时期已开始发生一种古板的因袭陈规的艺术，尤其是在寺院里，这种艺术随着封建关系的发展就变成居统治地位的艺术。人力渺小和神力万能的思想以及描绘人物时的严格等级差别，在艺术作品中都可以见出。在十世纪至十一世纪初的建筑里(格恩罗德的庞大而笨重的长方形教堂[961年]，以及希



尔德斯翰的圣米迦勒大教堂[十一世纪初]）、在格局宏大而富于严肃表情的教堂壁画里（来伊希纳岛上的圣奥堡测尔教堂里的绘画，十世纪末）、在缩形饰彩画里（例如班堡《启示录》钞本里的）以及在雕刻里（尤其是希尔德斯翰派的雕刻：博恩瓦德主教的青铜门，十一世纪初），上面所说的那些倾向就已很明显地表现出来了。十一世纪至十三世纪罗马式艺术的抬头，标志了封建关系的形成和发展。在建筑方面占优势的类型是庞大堂皇的长方形洗礼教堂，例如希尔德斯翰的高德哈教堂（1133—1172年）、布伦瑞克的大教寺（1173—1195年）等。在希巴约（十一——十二世纪）、美因兹（十二——十三世纪）、沃尔姆斯（十一——十三世纪）等“帝国”城市里的属于建筑杰作之列的一些伟大庄严的大教寺里，都很明显地体现出这时期的最前进的艺术思想。就是这些城市的建筑替德国民族性的建筑打下了基础。这时期非宗教性的建筑现在知道的很少，因为留存下来的只有一些皇帝和王公的宫堡（在高斯拉、符腾堡等地）以及一些后来改建的市民住房。罗马式的雕刻和图画往往是结合建筑的，特点在具有天真朴素的风味和表现上的真实。人民的艺术传统多体现于手工艺品，有时也体现于建筑上的雕饰，总是冲破封建教会范围的。它在雕刻里（累根斯堡等）、在格局宏大的壁画里（希瓦茨莱茵道夫，十二世纪五十至七十年代左右）以及在缩形饰彩画里，都找到它所特有的表现。

在十三世纪，城市大教寺开始占建筑中的领导地位。哥特式艺术在这时期在德国得势了。在这方面起决定作用的是封建城市——这朵“中世纪的最鲜明的花”（马克思：《资本论》第1卷，人民出版社1953年版，第720页）。德国哥特式艺术是在中世纪城市里面孕育生长起来的，而且也是与宫廷骑士文化的渊源相结合的，所以仍然处在教会的影响之下。但是尽管如此，哥特式艺术

在中世纪德国艺术从教会思想的狭隘的教条性与抽象性解放出来的过程中却走了第一步，虽然还不是有决定性的一步。在再现人物真实面貌的努力中，前进的艺术大师们往往克服了居统治地位的因袭陈规的风气。

在十三世纪前半期，陵堡和班堡的大教寺建立起来了，这两大教寺在结构与雕饰方面都预兆了哥特式艺术，而到了十三世纪中叶，许多哥特式教堂就修建起来了（兰河上玛堡的圣伊丽莎白教堂，1235—1283年，等）。在十三至十四世纪时期，许多大城市都建筑了格局宏大而在结构沉着上见出大胆的大教寺，高临城市，好象象征着城市居民群众的强大力量（科隆的大教寺〔1248年开始建筑〕以及佛来伊堡、乌尔姆等城的大教寺）。德国北部城市用砖砌的哥特式建筑在形式上很简朴，风格比较谦逊（卢卑克的圣马利亚教堂，十三至十四世纪，特别是孟斯得和卢卑克等城市的市议厅）。

到了十三世纪中叶，在雕刻的领域里，尽管一般哥特式雕刻的特征是倾向于神秘的狂喜情绪，却已明显地现出要求达到人物形体生动的努力，以及对于身体的动作和形态方面的兴趣（佛来伊堡的“金门”〔1235年左右〕、班堡的大教寺里的雕刻〔十三世纪初〕等。）在描绘具体人物时，哥特式雕刻达到了最大的现实性（劳姆堡的大教寺里的雕刻〔十三世纪后半期〕等）。在哥特式绘画（缩形饰彩画）里也现出对于现实世界的日益增长的兴趣：因袭陈规的平面画转变到表现体积，尽管这还是很幼稚的。由于哥特式建筑没有很多的墙壁空间可作壁画，壁画就让位给玻璃窗画了（科隆，累根斯堡诸城市的大教寺的窗画）。

在十四至十五世纪，版画发展起来了（主要的是祭坛神像）：十四世纪的绘画特具现实主义的倾向，在这方面起领导作用的是

科隆(绘画大师威廉在这地方工作过,他大约死在1378年)以及南部诸城市,尤其是纽伦堡。

十五世纪,完成了向现实主义世界观的决定性的转变。这时期是德国文艺复兴的开始。文艺复兴是从作为早期资产阶级文化中心的城市中发展起来的。这时期德国艺术达到了最高度的繁荣。德国文艺复兴时代的艺术对于世界艺术文化是一个卓越的贡献。它鲜明地而且多方面地反映出德国人民的生活,从人民中创造出一些真实的人物形象。它的特征是由十五世纪初至十六世纪的整个德国历史决定的,在这时期强烈的阶级斗争已酝酿成熟了,它的最尖锐的表现便是1525年的农民起义战争。这说明了文艺复兴时代德国艺术家对于生活矛盾的极大的敏感,他们所创造的形象的尖锐性和严肃性,以及他们对现实的谨严的真实态度。在另一方面,封建体系还大体保存着他们的力量,而且支持着与居领导地位的现实主义的方向相对抗的艺术的保守路线和哥特式艺术的残余。这种情形表现在十五世纪乃至十六世纪的建筑艺术(十五世纪开始建筑的不来梅的市议厅等)里,有时也表现在雕刻里。进步的思想最明显地体现在绘画里,以及在易为相当广大人民群众所享受而且能很锐敏地反映当时社会问题的版画(刻在木版或铜版上)里。个别的城市(科隆,纽伦堡,乌尔姆等)变成了地方艺术派别的中心。在十五世纪艺术大师之中最著名的是洛希纳(1451年死)、莫骚(生卒年代不明)、牟尔乔(约1400—1467年)、“圣母生平画师”(工作在约1460—1490年),特别是绘画家和版画家肖恩高沃(约1430—1491年)。向后一个时期的转变是与查伊特布洛姆(1518年死)、老霍尔巴因(1460或1470年—1524年)和沃尔格牟特(1434—1519年)诸人的作品相联系着的。德国文艺复兴到了十六世纪初就达到了最高潮。最大的德国艺术家亚尔布列希特·杜勒

(1471—1528年)生在纽伦堡，他在艺术里坚持了现实主义的新原则，和十五世纪艺术还特别具有的那种中世纪神秘主义和市民阶级庸俗气割断了联系。杜勒以绘画家和版画家而兼艺术理论家和学者，善于在他的创作中用完美的形式对摆脱封建束缚的活跃的人物作进步的人文主义的描写。他在农民起义战争时，用紧张的充满热情和戏剧性的作品反映出当时社会的冲突。他的版画对于德国革命时期的现实情况给了一幅广大的写照。这种版画对于许多画师(所谓“纽伦堡派小画师们”，伯翰兄弟，彭茨等)的作品发生了巨大的影响。十六世纪第二位最大的画师是后来迁居英国的小霍尔巴因(1497—1543年)，这位艺术家在精神上接近德国人文主义者，作了一些画像，以描写特性的真实与精确以及形象的高尚而鲜明著称。第三位最大的画家是克拉纳哈(1472—1553年)，作了一些画像，富于表现力，描写性格很尖锐。玛提亚斯·谷伦瓦尔德(1460年后—1528年)在他的作品里以紧张的戏剧性的形式，反映出当时社会的矛盾。但是他的艺术带有神秘色彩，是和杜勒的作品相对立的。十五、十六两世纪中所有的重要的画师在作品里都直接地或间接地反映出社会冲突：波克麦(1473—1531年)、巴尔登·谷林(1476—1545年——他是非宗教性的民族风景画的创造者)、亚尔特道夫(约1480—1538年)、亚尔德格列沃(约1502—约1561年)，以及库尔姆巴哈(约1480—1522年)。

德国文艺复兴时代的雕刻由一批重要的现实主义的大师代表着(克拉夫特[1455或1460年—1508或1509年]、老费肖[约1460—1529年])，特别是农民起义战争的参加者芮孟希纳伊德(约1460—1531年)。他们的作品的特色在于大胆地用现实主义的手法来处理宗教的题材，显出了鲜明的人民的人物典型和形形色色的日常生活的细节；另一个特色是画像的出现。



德国人文主义的艺术文化在杜勒和霍尔巴因的作品里达到了最高峰，但是在农民起义战争之后，它遭受到封建反动派和反宗教改革派的沉重打击。残余的哥特式艺术传统与新兴的贵族宫廷的艺术倾向相结合起来了，这表现在画家亚曼(1539—1591年)、雕刻家和建筑家佛列特纳(约1485—1546年)等人的作品里。

十六至十七世纪的建筑很快地转变到复杂而壮丽的巴罗克式(科隆市议厅的门楼[1560—1570年]、海得尔堡的宫堡，这部分地还是文艺复兴式[在选帝侯奥托·亨利手里盖的，1556年开始]，部分地是巴罗克式[在佛列德里第四手里盖的，1601年开始])。这时期最显著的建筑家是霍尔(1573—1646年)，奥格斯堡的市议厅是他建造的(1615—1620年)。十六世纪末德国最重要的进步的现实主义画家是艾尔斯哈伊麦(1578—1610年)，在德国境外工作。十六至十七世纪的实用艺术(金属、木、黏土、玻璃制的手工品)对历史与艺术都有重大的意义，人民的艺术观念在这里面表现出来了。版画(往往带有通俗性质)以粗野的幽默和尖锐的讽刺反映出广大群众的社会抗议。三十年战争(1618—1648年)糜烂了德国，加速了封建社会的破裂，因而使德国艺术遭到暂时的衰落。

艺术生活的新的上升发生在十八世纪初期，主要地是德国南部诸邦。巴罗克式建筑得到了广泛的扩张，它在德国达到了雄强壮丽格局宏大的形式，充满着活力和高昂的情调。这些特色在宫廷和教堂的建筑方面表现得特别鲜明(纳伊曼，1687—1753年、希溜忒，1664—1714年、漂培尔曼，1662—1736年)。向古典主义的转变从柏林建筑家克诺贝尔斯道夫(1699—1753年)的精致的建筑物里可以见出。在雕刻方面，巴罗克式最鲜明地表现在当时德国最大的雕刻家希溜忒的作品中。

在十八世纪后半期，与这种艺术相对立的资产阶级的启蒙运



动和古典主义运动起来了。但是德国一般政治经济的落后决定了当时德国艺术文化的特点。在艺术领域里，现实主义的发展很落后于当时文学的现实主义的方向。不过即便在艺术里，也出现了一些很强的现实主义的倾向。艺术的现实主义的原则在画像家的作品里(格拉夫[1736—1813年]、惕希巴因[1751—1829年])，以及在描写人情风俗的体裁里(肖妥维斯基，1726—1801年，本是波兰人，他的版画取材于市民生活)，都得到了表现，古典主义的代表在建筑方面是艾德曼斯道夫(1736—1800年)和兰汉斯(1732—1808年)；在绘画方面是艺术学院院士孟斯(1728—1779年，他与古典主义思想家温克尔曼有紧密的联系)、卡斯通斯(1754—1798年，他做过一些枯燥的理性主义的寓言画)、画像家安琪里卡·考夫曼(1741—1807年)、风景画家哈考特(1737—1807年)等人。陶瓷艺术在十八世纪得到了很大的发展(美因兹陶瓷厂)，博得了世界的荣誉。

十九世纪德国的艺术是在前进的、民主的、现实主义的倾向与统治的地主贵族和君主专制的以及保守的资产阶级的艺术思想进行激烈斗争的情况下发展起来的。德国经济的落后性扫除得很晚，德国资产阶级的庸俗的局限性，以及德国政治上的分裂情况，都阻碍了十九世纪德国现实主义艺术的形成与成熟。进步的现实主义的方向与居统治地位的艺术趣味进行着斗争，而这种艺术趣味的特点是“生硬和装腔作态，顽强地伴随着大多数德国人情风俗画和历史画画家们的作品”(恩格斯语，见《马克思恩格斯全集》第28卷，俄文第1版，第270页)。

十九世纪初，德国最进步的古典主义的大师很明显地表现出现实主义倾向。这种倾向在以下一些显著的艺术家的作品里得到了表现：雕刻家——夏朵(1764—1850年)、劳哈(1777—1857

年)、丹纳克(1758—1841年)[一部分作品里]、建筑家——吉路(1772—1800年)、当时德国最大的建筑家辛克尔(1781—1841年)、克伦茨(1784—1864年)[一部分作品里]。

在德国,贵族对于十八世纪法国资产阶级革命所表现的反动,对艺术上的浪漫主义运动起了影响。在对拿破仑第一的枷锁进行斗争的时期,在浪漫主义里无疑地也出现了自由和爱国的思想,现实主义的倾向也很强盛。早期浪漫派艺术家在画像(庸格,1777—1810年)和风景画(考哈[1768—1839年],佛列竺里希[1774—1840年])里都面向生活现实,克服了浪漫派爱用象征的倾向,创造出一系列的光辉的现实主义的作品。德国晚期浪漫主义的反动倾向在“拿撒勒人”派的艺术里表现得特别明显——“拿撒勒人”是1808—1810年在罗马工作的一批德国艺术家(考涅柳斯[1783—1867年],奥浮伯克[1789—1869年],希璘·封·卡罗斯斐尔德[1794—1872年]等人)所发起的一个艺术团体。这一批人鼓吹复兴中世纪宗教艺术,结果明目张胆地替反动的国家主义的君主专制和天主教那个“德国老规矩”辩护。

在十九世纪三十至四十年代,与官方学院式的“拿撒勒人”派的艺术相对立的,有一种希求走向现实主义、公正无阿地描绘平常人的日常生活与自然、从人民生活与民间传说中取材的艺术倾向开始日益明显地出现。与小资产阶级的民主运动的发展有关的这种艺术倾向——一般叫做“比德玛约派”始终没有能够从狭隘性和局促性的特色中解放出来,这也就反映了民主运动本身的软弱性。在“比德玛约派”画师之中有一批杰出的风景画家:瓦斯曼(1805—1886年)、布勒沁(1798—1840年)以及芮希特(1803—1884年),他们除风景画以外,还在故事插画方面做了很多工作;此外,“比德玛约派”还出了一些杰出的人情风俗画家和画

像家：柯斯丁(1785—1847年)、希庇茨勿克(1808—1885年)、来伊斯基(1806—1890年)等。

1848年革命的波浪影响到许多艺术家，直接反映革命事变的是绘画，尤其是版画，部分地是讽刺画。民主思想体现在年轻的恩格斯所甚加推崇的一些画家的作品里：扈伯纳(1814—1879年)、闵采尔(1815—1905年，《在三月日子里丧亡的人们的安葬》)，历史画家莱森(1808—1880年)、芮希特，乃至推崇沙龙学院式艺术的考尔巴哈(1805—1874年)等。

马克思和恩格斯对于德国艺术文化中反动现象的辉煌的批判，以及他们对于进步的民主艺术倾向的赞助，在德国艺术的发展上有深刻的历史意义。他们拥护现实主义的胜利，这样就向全部德国文化指出了走向真正繁荣的路径。

1848年以后出现的地主贵族的反动，助长了民族主义(表现在芮特纳[1816—1859年]的作品里)、反动的学院主义(庇洛透，1826—1886年)以及建筑和雕刻中的折衷主义的倾向。但是进步的现实主义的倾向在一批多少是承继“比德玛约派”传统的艺术家的作品里占优势(克瑙斯[1829—1910年]，浮提耶[1829—1898年]，亚沁巴哈[1827—1905年])，他们多少在力求对现实有较广泛的掌握。这首先要推十九世纪德国最大的艺术家，即画家和版画家孟采尔。他在他的最好的作品里，面向着现实和当时最重要的问题(《轧铁厂》[1875年]，等)，这样就对德国绘画艺术乃至全欧绘画艺术中的现实主义的发展作出了很大的贡献。来伊伯尔(1844—1900年)也是这时期德国绘画艺术中一位著名的现实主义的大师。他的作品是专为人民作的，尽管他描写人民，带着人所熟知的轻率的家长气派。与他相近的有休哈(1846—1903年)以及后来转到印象主义的屈鲁伯纳(1851—1917年)。在雕刻方面，现

实主义的发展比较微弱(芮特雪尔, 1804—1861年, 笛茨, 1844—1922年)。

德国资产阶级关系的发展以及资本主义矛盾的尖锐化, 在布希(1832—1908年)和十九世纪末至二十世纪初的一批版画家的作品里唤起了对于资产阶级现实情况的批评(海涅[1876—1948年]以及克林格[1857—1920年]的一部分版画)。在另一方面, 反现实主义的倾向也发展起来了, 这是资产阶级文化衰落的直接后果。资本主义对于艺术的仇视日益尖锐地表现在建筑里, 在这方面挽救建筑衰落和寻求新“风格”的尝试实际上只是达到了折衷主义(任泡, 1803—1879年)。在造形艺术方面, 反动的浪漫主义在瑞士人彪克林(1827—1901年)的作品里逐渐转变为现代主义的象征主义。画家费尔巴哈(1829—1880年)、陶玛(1839—1924年)和玛越斯(1837—1887年)诸人作品中的现实主义因素被学院式古典主义、现代主义以及形式主义的脱离现实之类的倾向压倒了。希尔德伯让(1847—1921年)是雕刻的形式主义的宣扬者。

资产阶级文化的危机, 由于帝国主义时代的到来和在德国受到普鲁士反动派的影响而更加恶化, 在十九世纪九十年代, 这种危机又助长了反动的形式主义的倾向; 印象主义在德国发展起来了(屈鲁伯特、考伦特, 1858—1925年、斯勒浮格特, 1868—1932年, 等人)。充满着神秘主义的、在形式上装腔作态妄诞离奇的现代主义蔓延起来了(建筑方面有弥塞尔, 1853—1909年、牟提苏斯, 1861—1927年, 等人; 绘画方面有希图克, 1863—1928年, 克林格多少也属于这一派)。乌德(1848—1911年)的地位很特别——他宣扬反动的“基督教社会主义”。

在十九世纪末至二十世纪初, 在工人运动发展的影响下, 现

现实主义的方向强大起来了，和一些颓废的潮流相对抗。艺术家们开始对于无产阶级和贫民生活的题材感到兴趣（巴路雪克[1870—1934年]、粹勒[1858—1929年]）。在与工人运动有紧密联系的一位卓越的艺术家克特·考尔维茨(1867—1945年)的作品里，对于资本主义的剥削和压迫平民进行了尖锐大胆的反抗，创造了一些发动劳动人民斗争的形象。重要的现实主义画家里博曼(1847—1935年)也注意到当时社会题材，不过他后来转到印象主义方面去了。

资本主义的总危机加深了德国资产阶级艺术的衰落。在1914—1918年的第一次世界大战之后，表现主义得到了广泛的发展——这是小资产阶级艺术家(画家和版画家——培赫希坦因[1881年生]，克利[1879—1940年]；雕刻家——伦布鲁克[1881—1919年]等人)的形式主义的艺术。

这时期有些个别的艺术家虽然没有脱离表现主义，却努力批评资本主义的现实(笛克斯[1891年生]，以及谷罗斯[1893年生]的一部分作品里)。在雕刻方面也有一批大师保持着现实主义的传统(柯尔伯[1877年生]，巴拉哈[1870—1938年])。在伟大十月社会主义革命以及德国工人革命运动发展的影响之下，本来很微弱的革命艺术倾向强大起来了。有些直接参与革命斗争的艺术家开始从形式主义里解放出来，寻求与生活相结合的艺术途径。与此同时，资产阶级艺术的危机加深了，表现于“新客观现实”派的一些死气沉沉的作品里，——所谓“新客观现实”派是起于二十世纪二十年代之初的一种潮流。在建筑方面，居统治地位的是极端的形式主义，即结构主义(贝伦斯[1866—1940年]，格罗普斯[1883年生]，曼德尔生[1887年生]等人)。

1933年的法西斯政变使德国艺术处于极端衰落的情况。进步



的大师们遭受到野蛮的迫害。法西斯“艺术家们”的极反动的作品是粗犷的自然主义、形式主义和反人民的蛊惑这三种东西的荒谬庸俗的杂拌，用来宣传帝国主义的黩武主义和种族主义的凶残思想。德国艺术文化就处于完全毁灭的威胁之下。只有把自己投入把祖国从法西斯主义解放出来的斗争中的那些艺术家们（拿格尔[1894年生]，等人）才继续保持德国艺术的最优良的传统。

苏联把德国人民从法西斯枷锁中解放出来以及德意志民主共和国的成立，替德国民主艺术开辟了复兴的道路。苏联社会主义的艺术文化对于德国艺术的发展起了有益的影响，德国进步艺术家们依靠苏联艺术文化的经验，胜利地掌握了现实主义的原则。在争取德国民主文化，争取德国的和平与统一，以及反对美英新战争煽动者的斗争中，进步的艺术家们和全体人民走在一起，建立着自由、独立、爱好和平的德国。德意志民主共和国政府对于德国艺术的发展表现出深切的关怀。它屡次在德累斯登组织了全德国的艺术展览（第一次在1946年8月至11月，搜集了249位艺术家的作品；第二次在1949年9月，展览了319位艺术家的作品）。1951年在柏林举行了“艺术工作者创造和平事业”的全德国的艺术展览。在这一次展览里面，西德——被割裂出去的变成美、英、法帝国主义的殖民地——的进步艺术家们也展出了他们的作品。在西德，形式主义占统治地位。德意志民主共和国的进步艺术家们（拿格尔、林纳[1888年生]以及年轻一代的代表们）以及参加到他们一起的最好的西德艺术家们创造了一些作品，贡献给争取和平，争取建立自由、统一和民主的德国的斗争。在德国艺术的伟大现实主义的基础上，实现正确地表现人民生活和新德国的建设事业，对世界主义和形形色色的形式主义进行斗争，以及在真正民主的

基础上改善艺术组织(例如1951年成立了德国建筑学院)——这些就是现代德国艺术走向繁荣的道路。

## 参 考 书 目<sup>①</sup>

### 文 学

恩格斯：摘自《电报机》的一些论文，载《马克思恩格斯全集》，第2卷，莫斯科——列宁格勒，1931年版。

恩格斯：《真正的社会主义者》，载同上书，第4卷，〔莫斯科〕1937年版。

恩格斯：《德国社会主义在诗和散文里》，载同上书，第5卷，莫斯科——列宁格勒，1929年版。

《斯大林全集》，第8卷(《1926年3月8日在共产国际执行委员会第六次扩大全会德国委员会会议上的演说》)。

斯大林：《给德意志民主共和国总统威廉·皮克的电，给德意志民主共和国总理奥·格罗提渥的电》(德意志民主共和国成立时所致贺电)，莫斯科，1950年版。

别林斯基：《冈采尔，歌德的批评者》，三卷本选集，第1卷，莫斯科，1948年版。

梅林：《文学批评论文集》，第1—2卷，莫斯科，1934年版。

卢那察尔斯基：《西欧文学重要时期史》，第1—2部，莫斯科

---

<sup>①</sup> “参考书目”为原书(《苏联大百科全书》)所有。——编者注

——列宁格勒，1930年，第2版。

《布兰代斯选集》，译自丹麦文，第5、6、11、12卷，圣彼得堡，1907—1909年，第2版。

雪越尔：《德国文学史》，译自德文，第1—2部，圣彼得堡，1893年版。

弗兰克：《德国文学中的社会力量》，译自英文，圣彼得堡，1904年版。

赫特纳：《德国十八世纪文学史》，译自德文，第3卷，莫斯科，1872—1875年版。

豪姆：《浪漫派》，译自德文，莫斯科，1891年版。

罗莎诺夫：《‘狂飙’派诗人雅可伯·伦茨 他的生平和作品》，莫斯科，1901年版。

夏霍夫：《歌德和他的时代》，圣彼得堡，1908年，第4版。

格里布：《莱辛的现实主义的理论》，载《西方十八世纪现实主义》论文选集，列宁格勒，1936年版；

《早期资产阶级的现实主义》，论文选集，列宁格勒，1936年版；

《德国浪漫派的故事》，第1—2卷，莫斯科—列宁格勒，1935年版。

佛拉德铿：《斗争在继续着》，载苏联《新世界》杂志，1948年，第8期。

格文努斯：《德国诗史》，第1—5卷，莱比锡，1871—1874年，第5版。

韦格勒：《德国文学史》，第1—2卷，柏林，1930年版。

雪越尔：《德国文学史》，由休尔茨续至现代，维也纳，1949年，第2版。

麦尔霍尔茨：《现代德国文学》，柏林，1930年版。

- 卢卡契：《德国文学中的进步与反动》，柏林，1947年版。
- 卢卡契：《帝国主义时期的德国文学》，柏林，1946年版。
- 瓦伊斯考夫：《在外国的天底下》，柏林，1948年版。
- 哥迭克：《德国诗史概观》，第1—13卷，德累斯登，1884—1938年，第2版。
- 考希：《德国文学词典》，第1—2卷，哈雷，1927—1930年版。

### 造型艺术与建筑

- 马克思、恩格斯：《论文艺》，论文集，莫斯科—列宁格勒，1938年版。
- 斯塔索夫：《十九世纪艺术》，选集，第4卷，圣彼得堡，1906年版。
- 牟特：《绘画史》，译自德文，第1—3卷，圣彼得堡，1901—1904年版。
- 牟特：《十九世纪绘画史》，译自德文，第1—4卷，圣彼得堡，1899—1902年版。
- 法布里康特：《德国现实主义的老一代大师们》，莫斯科—列宁格勒，1936年版。
- 法布里康特：《艺术大师们论艺术》，第1—3卷，莫斯科，1933—1937年版。
- 顾尔立特：《十九世纪德国艺术，它的目的和成就》，柏林，1900年，第2版。
- 布尔格等：《德国绘画，从中世纪晚期到文艺复兴末》，第1—3卷，柏林—新巴伯尔斯堡，1913—1919年版（艺术科学手册）。

哈曼：《德国绘画，从洛可可式到表现主义》，莱比锡—柏林，  
1925年版。

第希阿：《德国艺术史》，第1—3卷，柏林，1919—1926年版。



# 德国文学<sup>①</sup>

〔苏〕伊瓦肖娃

## 德国<sup>②</sup>的社会政治情况和文学流派的斗争

(1790—1830)

十八世纪末和十九世纪初的德国是个封建的、经济落后的国家。由于受到国内政治分裂和封建制度统治的限制，资本主义的发展是迟缓的。当时德国分裂为数以百计的小国，<sup>③</sup>操统治权的小国王们都自居不受任何约束的君主。据恩格斯的定义，这些小国王都是些“愚昧无知的恶棍”，他们最无耻的罪行就是“他们

---

① 〔苏〕伊瓦肖娃《十九世纪外国文学史》第一卷的中译本(由人民文学出版社1958年10月出版)中“德国文学”部分由朱光潜译。——编者注

② 德帝国是在1871年由普鲁士施用武力统一之后才成立的。前此，在1815年维也纳会议后，曾经成立过日耳曼联邦，以奥国为首，与普鲁士对立。所以严格地说，“德国”这个名称只适用于1871年以后。这里为方便起见，仍用“德国”，实际上指的是日耳曼诸小国所包括的疆域。——译者注

③ 十八世纪末德国有297个独立的小国。

存在这个事实的本身”。<sup>①</sup> 在乡间统治的是些小地主和与宫廷较疏远的贵族，他们“所过的生活，就连最卑微的英国乡绅或是法国乡绅都会引以为耻……”，<sup>②</sup> 象恩格斯所说的，从三十年战争以后，统治德国的是棍子和鞭子。德国还保存着农奴制，兵役买卖是广泛流行着的。德国地主对农民加以无可忍受的剥削。人民大众的情况是极端困苦的。

资产阶级虽在十八世纪西欧各国历史中起了进步的作用，但是在经济不发达的、分裂的德国却不能发生决定性的影响。德国工业还处于最落后的状态。德国资产阶级(市民阶级)分散在各小国，是不团结的，被剥夺阶级利益的，不能对抗贵族。由于当时容克贵族在德国居统治地位，资产阶级在经济上是依赖的，在政治上是无权的。

小资产阶级在德国情况下具有一些特殊的性质。恩格斯在1890年写给保罗·艾恩斯特的信里把这些性质加以这样的辉煌的概括：“在德国，小资产阶级是革命失败的结果，是发展中断和停顿的结果，由于三十年战争以及三十年战争以后时期的影响，德国小资产阶级充分表现了它所特有的一些性格，例如怯懦，狭隘，软弱，缺乏采取任何主动的能力……”<sup>③</sup>

怯懦和谄媚是向特权阶级恭顺的两种最令人作呕的形式，而这两种形式正是十八世纪末德国市民阶级的显著的特色。因此，德国资产阶级不能向封建地主的统治进行坚决的反抗。

在德国统治着的君主专制制度没有起集中的作用，没有形成全国统一的政权，只表现为赤裸裸的强横霸道。马克思和恩格斯

---

① 《马克思恩格斯文献》，1948，卷10，347页。

② 《马克思恩格斯全集》，卷4，174页。

③ 《马克思恩格斯书信选集》，国家政治书籍出版社，1953，418--419页。

写道：“在一个没有任何经济条件作为政治集中基础的国家里，政治集中怎么能办得到呢？每一个生活部门的人（在当时德国还不能说阶层，也不能说阶级，至多只能说已过去的阶层和尚未产生的阶级）都是软弱无力的，这就不允许其中任何一个生活部门的人可以赢得唯一独尊的统治地位。”①

封建制度阻碍着德国经济的发展虽然是难以言喻的，然而在十八世纪末的德国却还谈不到资产阶级革命。德国无产阶级还只在萌芽，农民阶级不可能独立地起来进行革命斗争，市民阶级更不敢想到这一层。不仅如此，德国市民阶级对人民的畏惧使他们原有的怯懦和他们对于贵族的谄媚更变本加厉了，因为，不管十八世纪末德国反动制度的枷锁是怎样酷毒，当时被剥削的群众却已有时发出抗议的呼声了。

十八世纪末，德国诸小国之中有两个比较强大些，就是奥地利和普鲁士。普鲁士是个军阀和农奴制的国家，成为反动制度的堡垒和中心，马克思把它描绘为“君主专制，官僚统治和封建制度的混合体”。在它存在的三百年期间，普鲁士一直从事劫掠，对邻近诸民族进行政治的掠夺和压迫，以强盗和战争侵略者的身份横行霸道。②

1770年在普鲁士住过的意大利剧作家阿尔菲耶里写过这样的话：在他看来，柏林简直是个“顶讨厌的巨大的兵营，而拥有成

---

① 《马克思恩格斯全集》，卷4，175页。

② 普鲁士（原是布兰登堡）的兴起是由这种情况造成的：由于通向大西洋海岸的贸易道路的改变，德国南部、中部各区，原先在经济上是向意大利和西班牙北部发展的，现在却不得不寻找通向北海的出路。贸易道路要通过布兰登堡境内诸选帝侯（当时有权选举神圣罗马帝国皇帝的德国小国王们）的领土。在社会方面，这件事的政治后果就是德国东部农奴经济的建立和德国最反动的普鲁士容克贵族国家的形成。普鲁士国家兴起和生长的历史就是对外国领土进行掠夺和军阀统治的历史。

千成万雇佣兵的整个普鲁士就是一间其大无比的宪兵室”。普鲁士的一切政府机构和一切政策都服从一个目的，就是战争；一切都为着一个目标，就是侵略旁的国家来扩充领土，掠夺旁国的土地和人民。

早在十八世纪初叶，在德国诸小国之中自居霸主的普鲁士就成为军国主义的化身和反动势力的典型。普鲁士霍恩索伦王朝诸君主建立了军队，在军队中统治着的是军棍纪律。这种军队保持着剥削农民的野蛮方式，它被用来侵略较弱小的邻邦，以便扩充普鲁士的领土。因此，普鲁士的兴起并不是通过形成民族的国家，而是通过损害德国人民利益的劫夺性的战争。

普鲁士容克贵族竭力在全德国境内传播军营的精神，肆无忌惮的沙文主义和在独裁者面前的奴隶般的恭顺。容克贵族攫取了政府中的一切重要职位，只把由于他们极端愚昧而不能胜任的那些职位委托给对他们忠心的市民阶级的代表。普鲁士市民阶级奴颜婢膝地顺从那些自居特殊的、高人一等的君主和贵族。怯懦的德国市民阶级把贵族统治看成“秩序”的保障。既然完全依靠着统治集团，这班市民阶级对人民大众的运动就怕得要死。普鲁士官僚机构小心谨慎地维护着最反动的社会政治生活方式，并且提倡对贵族制度的奴颜婢膝的顺从。

马克思写道：“在君主(普鲁士的——作者)的名单里总是只有三种典型人物，互相更替，象日和夜互相更替一样，那就是伪君子，贵族军官和白痴；不规则现象只是在更替次第的破坏，而决不是新型的出现。政府所赖以维持的东西不外平庸——‘黄金中庸’<sup>①</sup>小心翼翼的会计员的作风，不走极端，军事训练式的准确，

---

<sup>①</sup> 拉丁语aurea mediocritas，出自诗人贺拉斯的诗句，原意是歌颂无太过、无不及的“中庸”，这字在近代语言里有“平庸”的意思。

尽人皆知的家常猥琐和‘教会规矩’。这都是令人作呕的！”<sup>①</sup>

1789年的法国资产阶级革命，“象一声霹雳一样，打击到叫做德国的这一团糟上面了。”（恩格斯语）

早已发生的农民骚动开始采取起义的形式。在法国事变的直接影响之下，早在1789年8月，德国选帝侯们的阿尔萨斯领域内就已开始发生农民骚动，后来蔓延到莱因河流域。爆发在萨克森的农民起义（1790）和后来爆发在西里西亚的农民起义（1793）都是只有借武力才能镇压下去的。伐尔兹的农民拒绝了无偿劳役。甚至在落后的东普鲁士，人民大众对封建的压迫和剥削也发出了抗议的呼声。在布莱斯拉伐发生了纺织工人的起义。学生运动在全德国境内展开了。

法国革命在一切统治阶级代表人物中引起了仇恨和恐惧，然而，它却使最进步的市民阶级知识分子兴高采烈。他们中间许多人都表示同情法国革命。站在当时德国民主知识分子最前列的有弗斯特，曹伊姆，密勒，施奈德，克洛茨等人。

推翻封建制度的法国资产阶级革命激动了德国农民阶级，发动了市民阶级，把他们从长久的酣梦中唤醒过来，但是同时德国小国王们和贵族阶级也团结起来，以便对革命的侵袭进行顽强的抵抗，不让它蔓延到德国。

在英国的支援之下，反动的普鲁士就扮演起欧洲宪兵的角色，在1792年把德国君主制政权统一起来，以便对革命的法国进行战争。

斯大林指出过：“1792年的战争是独裁专制的国王——农奴

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》，卷22，166页。



主——由于害怕共和制的法国革命的火焰而对它发动的皇朝战争。战争的目的是扑灭法国的革命火焰，恢复法国的旧制度，借以保证这些张皇失措的国王不致在本国看到革命的传染病。”<sup>①</sup>

但是革命的法国军队击溃了普鲁士军队，并且进驻莱因河左岸。由农奴组成的德国军队不能够抵抗为争取祖国独立和保卫革命果实的法国革命军队。由于和法国接壤，德国马上就受到法国资产阶级革命的有解放作用的影响。在革命的法国的援助之下，莱因河流域各区开始消灭封建制度。重要的僧侣和地主们由于害怕人民的愤怒，都逃开了莱因河地区。在许多地区，人民把法国革命军队看作解放者来迎接。美因兹成了德国民主运动的中心，在法国军队占据美因兹(1792)之后，当地的民主主义者在德国雅各宾党作家和学者弗斯特的领导之下，组成了革命团体，和巴黎的雅各宾党人建立了联系，并且建立了公社，这公社继续存在到1793年。

因此，低估法国资产阶级革命对于德国社会生活的影响，是不正确的。不过由于历史的理由，德国人民，作为整体来说，还不能起来进行积极的斗争。农民阶级由于久受封建桎梏的摧残和缺乏革命的领导，还无法与封建制度进行坚决的搏斗。市民阶级就全体来说是怯懦的，奴颜婢膝的，不能领导斗争。德国中产阶级对资产阶级革命的同情只是表面的，暂时的。一旦到了1792年5月法国人民确定了自己的政权。把法王处死，一旦到了雅各宾党人掌握了政权，德国市民阶级的热情就消散了。恩格斯写道：

“不过这纯粹是德国式的热情，在性质上只是形而上学的，它只涉及法国革命党人的理论。”<sup>②</sup>

---

① 《斯大林全集》，人民出版社，卷3，6—7页。

② 《马克思恩格斯全集》，卷5，7页。

1790年法国贵族放弃特权的时候所引起的狂欢和兴高采烈变成了对革命的仇恨。德国市民阶级的基本群众都被法国雅各宾党的共和国吓倒了，“善良的德国人从来没有指望到有这些行动，这些行动的实际后果与善意的理论家们所能作出的结论却大不相同。”<sup>①</sup>庸俗的德国人都被革命的恐怖吓倒了，他们害怕人民大众的活动，害怕法国事变可能转移到德国来。

“所有这一大批人本来是革命的热情的朋友，现在却变成革命的最凶猛的仇敌……宁愿守着他们的那个平静的神圣罗马的粪堆，也不要人民的可怕的活动，因为人民的活动解脱了奴隶的锁链，明目张胆地攻击所有的专制君主，贵族和教会僧侣。”<sup>②</sup>革命愈激烈，愈向前发展，革命的社会实质愈来愈明显，市民阶级知识分子的革命热情也就愈来愈冷下去了。

佐林根磨工和克列费尔德织工的行动加深了统治阶级的恐惧。对人民运动的害怕很快地就变成对雅各宾党人和一切“法国东西”的仇恨。斯大林写道：“在封建制度崩溃的时期，‘雅各宾党人’这个名词在各国贵族阶级中都引起恐怖和厌恨……”<sup>③</sup>，德国市民阶级在这个时期不仅依附到贵族方面，而且奴颜婢膝地追随着德国贵族反动活动的组织者和煽动者。

十八世纪末在德国所形成的具体历史条件正好使德国成为反对法国革命的最凶猛的贵族反动势力的中心。

德国贵族阶级受到了英国大量金钱的贿赂，积极参加了反革命集团，反对革命的法国，用意为使封建专制制度复辟，从而削弱法国。他们又领导全欧洲的封建反动势力去反对法国资产阶级

---

① 《马克思恩格斯全集》，卷5，7—8页。

② 同上，卷5，8页。

③ 《斯大林全集》，卷10，247页。

革命理论，即法国启蒙运动者的唯物思想。德国封建主对法国革命军队和对德国境内的法国资产阶级革命思想，都一样进行着斗争。他们不仅参加了攻击革命法国的战役，而且利用他们的理论家，力图阻止法国资产阶级革命思想的传播。

德国贵族阶级残酷地镇压了德国人民的起义，同时利用被法国事变吓倒的、软弱不能自立的市民阶级的心理，企图把德国社会中所有的阶级都控制起来。由于这一切历史的原因，市民阶级的基本群众和知识分子都直接支援了贵族阶级进行反对资产阶级革命的斗争。被法国雅各宾党革命专政所吓倒的怯懦的德国市民阶级屈从了贵族阶级，对资产阶级革命进行斗争，并且支持反动的贵族阶级维护君主专制、封建秩序和教会黑暗。

九十年代在德国爆发的多次农民起义更加深了德国贵族阶级对于资产阶级革命的仇恨，贵族阶级的反动也因此更加剧烈。

雅各宾党专政的失败以及法国热月九日的政变标志了资产阶级反革命的胜利，但是出乎德国贵族阶级的意料，却没有造成旧封建秩序的复辟。原已同法兰西共和国签订了和约的普鲁士到了1798年，又参加第二次反对资产阶级法国的集团。同时，德国贵族阶级发动了凶猛的宣传战，反对自由思想，企图巩固封建的意识形态。

到了1805年，拿破仑变成了德国南部和西部的实际上的君主。他所建立的莱因联盟是由二十个德国小国组成的，这个联盟巩固了他在中欧的统治。

拿破仑先是执政，后来变成了皇帝，他所进行的战争虽然无疑地是掠夺性的、非正义的战争，但是这几次战争在德国所起的作用却比在欧洲其它各国所起的作用要复杂得多。当时资产阶级

的英国是反法军事集团的倡导者，按照马克思和恩格斯的话来说，英国正在等待适当的时机，去彻底地剥削德国，正在这个时候，

“拿破仑在德国是代表革命的，是革命原则的宣传者，旧封建社会的摧毁者”。<sup>①</sup>拿破仑的军队在德国扫除了封建关系的制度，加速了资本主义关系的发展，消灭了农奴制。

普鲁士原已被法国革命军队击溃过一次，到了1806年，它再度和法国进行战争。这次对德国很不幸的战争终于使普鲁士在耶拿战役(1806)遭到完全的溃败。

普鲁士王腓德力·威廉第三是恩格斯所称呼的“装饰王位者之中从来没有的一个最大的笨蛋”，他把一切德国贵族对革命法国的深仇大恨都用来进行军事冒险。“做了军长之后，他检查的是兵士的钮扣是否整齐合式……他只有两种情绪：恐惧和军长的骄横。”<sup>②</sup>

由于在耶拿战败，普鲁士被迫签订了屈辱的提尔什特和约(1807)。

拿破仑在占领了普鲁士首都和所有的重要城市之后，就把他的警察派到境内各处，强迫战败者替他的军队组成辅助军团，勒令普鲁士付大量赔款，在赔款未付清之前，须维持法国驻军的费用。法语被定为官方语言。这样完全掌握了德国大权之后，这位法国皇帝就引起了德国人民对外国统治的痛恨。

从另一方面来说，普鲁士军队的溃败显出了普鲁士君主专制的不稳定性以及半封建的德国的极端落后性。

恩格斯提到这个时期，把它称为“骄横和溃败的时期”，又把它称为“国家机构完全崩溃的时期，这种国家机构是完全违反

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》，卷5，8页。

<sup>②</sup> 同上，卷5，12—13页。

人民意愿的，是建筑在谎骗的基础上面的。”<sup>①</sup>为着要巩固国内的局面，培养军事力量，威廉第三的政府不得不考虑到要进行一些社会的和政治的改革，尤其是土地制度的改革。1807年普鲁士大臣斯太因施行了农村改革法令，这个法令在实质上并不侵犯到地主的利益，而且替资产阶级展开了发财的远景。威廉第三向人民作了诺言，说要制定宪法，并且正式宣布废除农奴制，但是农民应承担的义务都还照旧。<sup>②</sup>他还应允了要进行一些其它的改革，希望借此来巩固普鲁士政权，防止它完全崩溃。<sup>③</sup>但是等到普鲁士国家机构立刻崩溃的危机已经过去了，拿破仑打败了以后，这位威廉第三就毫不迟疑地取消了所有的改革措施，拒绝制定宪法。

提尔什特和约以后，拿破仑在德国的强取豪夺的政策引起了德国广大阶层人民的激烈愤恨。这种政策激起了德国人民的民族自尊心，引起了爱国情绪的高涨。反对外国掠夺者的民族解放运动在德国滋长起来了。

不顾法国军事占领的沉重苦难以及外国掠夺者和封建奴役制的双重压迫，“德国人民仍然屹立着，能够积蓄力量，能够起来替自己争取自由和独立的权利”。<sup>④</sup>

早在1808年，贵族阶级和市民阶级的个别代表人物已联合起来成立“道德团”的秘密组织，不过这个组织在社会成份上是复

---

① 《马克思恩格斯全集》，卷14，第一编，303页。

② 1807年农奴制废除了，但是后来1811年和1816年的敕令又替贵族阶级巩固了他们原有的权利和特权。

③ 应该提起，就连斯太因的(1807)以及后来伽尔敦堡的(1810)这些不彻底的改革也遭到了最反动的贵族们的拼命反对。

④ 《列宁全集》，卷27，136页。



杂的，只能宣传一些极端国家主义的思想。俄国人民击溃了拿破仑的军队，这件事对于德国从法国统治下解放出来，起了决定性的作用。恩格斯写道：“拿破仑大军从莫斯科撤退时所遭到的复灭成了一种信号，唤起了反对法国统治西欧的全面起义。普鲁士全体人民都起来了，迫使怯懦的威廉第三进行反对拿破仑的战争。”①

德国人民争取摆脱外国统治的斗争是进步的、民族的斗争。快要到1813年的时候，就是在1812年卫国战争中俄国完全击溃了拿破仑的侵略军之后，这个斗争达到了最高潮。不言而喻，德国人民和德国统治者的战争目的是不同的。从1809年一直进行到1814年的德国民族解放斗争在基本上有着深刻的矛盾。按照马克思的话来说，德国人民“独立地进行着战争，不顾最高级的命令”，②气得普鲁士国王发狂。德国人民起来一方面反对拿破仑，一方面也是为消灭封建残余而斗争。就在这个时候，贵族们却想尽一切方法去维护封建压迫的旧制度。

当时德国社会经济状况使得德国人民反对外国侵略者的斗争，即1813到1814年的解放战争的最后结果反而巩固了德国反动社会制度。德国贵族阶级一方面利用人民的爱国情绪，一方面又得到市民阶级头子们的支持，于是用一切力量来巩固德国封建的政体。德国统治阶级在积极进行了煽动性宣传之后，把自己的反动的思想和原则掩盖起来，利用德国民族意识的高涨来实现自己的目的，企图把爱国主义转变为国家主义。

拿破仑战争之后，德国还经过了一段比欧洲其他各国更不景

---

① 《马克思恩格斯全集》，卷16，第二编，20—21页。

② 《马克思恩格斯书信选集》，国家政治书籍出版社，1953，252页。

气的、长时期的、封建君主专制的反动统治。1814年召开的维也纳会议长久埋葬了德国一切进步因素的希望。

在经济发展方面，德国仍然落后于欧洲其它各国。贵族阶级仍保持着他们原有的特权。他们朝着所谓普鲁士的资本主义发展的道路走去，沿着这条道路，“农奴地主式的经济慢慢地转变为资产阶级的贵族的经济，使农民注定了还要受十年的最残酷的剥削和奴役。”<sup>①</sup>

德国政治的分裂阻碍了资本主义关系的发展。经济的发展只有到了三十年代的后半期，即德国产业革命开始的时候，才加速起来。

德国工业的兴起为无产阶级的生长提供了土壤，但是在1820到1830年的时期，德国人口的大部分还是城市中的小商贩和手工业者。由于历史的条件，德国小资产阶级还没有发出抗议的呼声。他们一方面受到封建农奴制的祸害，一方面又受到大工业资本的发展的祸害。

二十年代中，对现行制度的反抗运动是微不足道的。对社会政治制度的压迫所表示的反抗都被国内猖獗的、残酷的反动势力和警察制度镇压下去了。资产阶级民主思想的传播是非常困难的。主要的在黑森——达姆斯塔特和萨克森——魏玛两公国发生的学生运动，在1817年也被残酷地镇压下去了。1819年德国统治者在卡尔斯巴德会议上通过了一系列的决议，来对付“社会安宁的扰乱者”（卡尔斯巴德决议）。德国西南部进步资产阶级展开了争取自由的活动，目的是为着要求遵守宪法的约束。

德国社会政治生活中最早的重要进展是在十九世纪三十年代

---

<sup>①</sup> 《列宁全集》，卷13，216页。

的初期。到了1830年左右，国内开始看出工业革命的后果，而在另一方面，农民阶级也更快地转化为无产阶级。受到残酷剥削的德国工人到了二十年代末就开始举行初次的地方性的起义。对于资产阶级来说，德国的统一成为真正迫切的需要了。

法国七月革命对于德国政治活跃的开始是个推动力。七月革命事变在德国引起了很广泛的反对政府的运动。它动摇了贵族制度不可摧毁的信念，激发了人民大众反对政府的情绪。在一些小国里发生了人民起义，在卡塞尔，汉诺威，萨克森等城市里，民主群众也采取了行动。就在德国中部和南部，农民的不满情绪也滋长起来了。急进派学生的秘密组织设法在农民和手工业者中间进行宣传。波兰人民反对贵族的斗争也助长了德国民主派反对政府的活动。

德国反对派的兴起引起了封建主的顽强对抗。在1834到1840年之间，在三十年代初期爆发的一些起义受到残酷镇压之后，一切社会运动都停顿了很久。

早在雅各宾党专政开始之前，德国就已出现了贵族阶级反对法国资产阶级革命及其思想的顽强的反动活动。这种反动活动在哲学方面表现得最充分。康德，费希特，谢林和黑格尔的唯心主义的哲学就是贵族阶级反对法国资产阶级革命的反动活动的明显表现。

康德和费希特以及谢林和黑格尔的哲学理论尽管有些表面上的分别，其实都代表一个反动的哲学流派，都是唯心主义的各种变相。他们都是反对十八世纪法国唯物主义的，而十八世纪法国唯物主义是替法国革命作思想准备的，它反映出革命运动在欧洲的成熟。

德国唯心主义表现出在封建落后国家条件下的资本主义发展的矛盾——迟缓建立起来的新的社会经济关系与统治的封建机构之间的矛盾。它一方面反映出普鲁士贵族阶级对法国资产阶级革命的仇恨，一方面也反映出在德国条件下尾随封建主的市民阶级的意识形态。

早在1789年法国革命之前，德国唯心主义者反对唯物哲学的运动就已开始了。<sup>①</sup>在法国唯物主义者向宗教进行斗争的同时，各种流派的德国唯心主义者却以或此或彼的形式实际上维护了宗教，借此巩固贵族阶级意识形态的基础。象斯大林所指出的，唯心主义“否认世界及其规律的可知性，不相信我们知识的确实性，不承认客观真理，并认为世界充满着科学永远不能认识的‘自在之物’”<sup>②</sup>。十八世纪末到十九世纪初的德国唯心哲学的一切原则，它的代表人物的一切思想系统都针对着一个目标，就是反对在这个历史时期里法国启蒙运动者所传播的先进的唯物主义思想。德国唯心主义者表现出贵族阶级对于资产阶级革命的反动，他们居然反对确实的知识，甚至于否认客观现实世界的真实性，用尽一切方法企图提高宗教的威信。即使在德国唯心主义谈到发展的时候，辩证的思想在它里面也变成了神秘主义的。它“维护现成社会的法律，而且在这些法律上面蒙上一层神秘的罩子”<sup>③</sup>。

反对启蒙派唯物主义的斗争在德国是由康德开始的。在法国进步思想家的思想积极传播的时期，康德却企图证明：科学的知解不是根据经验，而是先经验而存在的。依康德说，理性不可能

---

① 《纯粹理性批判》是德国唯心哲学创始人康德的重要著作之一，这部书是在1781年出版的，就是在1789年法国革命的前夕。

② 斯大林：《列宁主义问题》，莫斯科中文版，1949，714页。

③ 《马克思恩格斯全集》，卷9，88页。

穷究到客观现实的终极(用他的术语来说,即“自在之物”或“物本身”)。理性既然无力知解一切实在的东西,那就必须承认上帝的存在。他并且说,想凭人类思维力来否定上帝的存在,这种企图是没有理由的。

康德还设法一方面肯定宗教,一方面又承认客观现实,他还宣称物质世界是可知的,不过只限于一定限度以内;费希特则在反对唯物主义的斗争与在维护唯心主义原则两方面都比康德走得更远了。费希特在他的哲学系统里抛开了唯物主义的任何因素,维护着极端的主观唯心主义。在他的《知识论》(1794)一部著作里,费希特宣称:整个环绕人类的世界,整个宇宙,并不是别的,只是人的“自我”的产品,好象“自我”才是唯一存在的现实。他说:“整个宇宙不是别的,只是我们自己的无限的永远前进的生命的微弱反映。”费希特责备唯物主义者不懂人的“自我”有决定性的意义。他把外在世界看成幻相。自然(用他的术语来说,“非自我”)只有在呈现于某一思维主体(这个或那个“自我”)时才算存在。费希特大吹大擂地宣传人(《宇宙创造者》)是绝对自由的,不管环境如何,也不管历史情况如何,因为一切外在环境都不过是人的意识,即人的“自我”的产品。费希特实际上肯定了人类知识的无能,终于承认了上帝的存在,肯定了灵魂的不朽。

十八世纪末德国唯心哲学第三个代表人物是谢林。车尔尼雪夫斯基完全正确地把 he 叫做“玄秘主义的象征”。也象康德和费希特一样,谢林拿从坟堆里拖出来的上帝披上哲学推理外衣的观念以及启蒙派学者所攻击的基督教,来和当时的进步的唯物主义思想对抗。

在他的早期著作里,谢林还是主观唯心主义的信徒,后来他



转变到客观唯心主义方面，企图疯狂地诋毁唯物主义的知识论以及唯物主义的发展观念。他诬蔑唯物主义是片面的，拿自己的唯心主义系统来和它对抗，好象这就克服了片面性。

谢林把一切物质世界的现象，把整个客观存在的物质世界，都说成精神的“另一存在”，是从“世界精神”出来的，好象这“世界精神”充满了宇宙。他认为自然是“世界精神的无意识的状态”，而人则为“世界精神的意识活动的状态”。他把事物的一切性质看成“自然的感觉”，把一切物体看成自然的“观念”（或“见解”）。他把自然叫做“冻结了的思惟”。

按照谢林的说法，自然与意识好象是先有绝对的同一而后才有差异。他又说，物质只是由于它本身体现着非物质的力量，才具有运动的功能。因此，发展只是在思想界限以内与时间以外进行的。

谢林创立了一种神秘的知识论，其中决定性的原则是直觉，一种无意识的本原。因此，照谢林的解释，一切理性的知识都显得完全无能，他的哲学系统这样就干脆地打开了宗教的大门，宗教就好象成为哲学真理的最高形式。

最后，表现贵族阶级对于法国资产阶级革命的反动态度的最重要的哲学家是黑格尔，他把普鲁士贵族统治下的现实情况说成是“理性的”，把绝对观念的逻辑说成是哲学的真正对象。黑格尔哲学的功用在于从思想上为十八九世纪之交的贫困的德国现实辩护。黑格尔是一个客观唯心主义者，他猛烈地攻击唯物主义，维护宗教，并且声称他自己的哲学系统就是绝对真理。

黑格尔哲学的另一方面是辩证法，其中含有“合理的核心”，就是他对于思惟规律与客观现实规律的统一所作的天才的推测。黑格尔学说中最重要的是矛盾为运动和发展的内因这一个原则。

但是黑格尔的辩证法是不彻底的。它是与他的哲学系统紧密联系的，所以它成了唯心主义的基础。恩格斯曾着重地指出过，黑格尔学说的进步方面被蔓延得过多的保守方面的重压所窒息了。

在文艺方面，贵族阶级对于法国革命和法国唯物主义的反动态度表现为一个流派，这个流派的创始人把它叫做浪漫主义。

德国反动的浪漫主义不仅与十八世纪末的德国唯心哲学是密切联系着的，而且是建筑在唯心哲学的基础之上的，它的目的在于直接反对法国资产阶级革命及其意识形态。

反动的浪漫派作家有时在唯心哲学系统的遮掩之下，有时甚至明目张胆地宣传神秘主义、宗教以及陈腐形式的社会关系。他们企图用以康德或费希特以及后来的谢林的唯心主义原则为基础的美学，来对抗启蒙派学者的唯物主义的美学。他们宣传崇拜死亡，以为死亡是对现实世界枷锁的解脱，因为它解除了现实世界的不可克服的矛盾（诺瓦利斯的《夜的赞歌》）。他们把中世纪的苦行主义当作否定他们当代的现实生活的一种形式去颂扬。在德国反动的浪漫主义发展的最初阶段（1794—1805），反动的浪漫派作家们的形象所采取的神秘色彩并不足以遮掩他们言论的真正意旨（诺瓦利斯，所谓“耶拿派”浪漫主义者的代表）。他们把中世纪的贫困和宗法的社会生活加以理想化，歌颂它，拿它来对抗新的资产阶级社会关系。他们提出一套大吹大擂的“民粹主义的”纲领，企图使农民和人民的利益服从贵族阶级的利益（阿尔尼姆和布伦坦塔，所谓“海得尔堡派”浪漫主义者）。

别林斯基在论普希金著作的文章里说过：“席勒以后，在德国形成了一个完整的浪漫主义的派别，它的代表人物为施莱格尔兄弟，蒂克和诺瓦利斯。这些都是多少有些才能的人，但是都丝

毫没有天才。”依别林斯基的正确的说法，这批浪漫主义者“用尽他们所有的力量，忙着要在新世界里恢复中世纪的生活方式”<sup>①</sup>。

反动浪漫主义的艺术风格是建筑在有意识地歪曲现实图景上面的，在原则上是反现实主义的。

牺牲内容而专重形式，忽视作品的思想性，用象征符号代替艺术形象而造成艺术形象的解体，作品在艺术性上的贫乏，充满着虚伪的观念——这些就是反动的德国浪漫主义者的艺术的基本特征。施莱格尔，诺瓦利斯，蒂克以及和他们志同道合的人都是如此。无论在创作方法方面，还是在语言方面，这一派的代表人物在浪漫主义发展的早期都强调主观成分：对于耶拿派浪漫主义者来说，作品的内容和形式全都凭作家的任意武断（施莱格尔的《路青德》、诺瓦利斯的《亨利希·封·奥费特丁根》）。

较晚时期的浪漫主义者（“海得尔堡派”的代表人物）追求因袭习成的风格，大吹大擂地企图在外表上接近民间文学，接近“本土的”、“真正德国的”、“民俗的”诗歌，好象这种诗歌和启蒙时期的“有所为而为的”、“实用的”现实主义的文学在原则上有所不同，并且互相敌对似的。

反动的浪漫派的语言对人民是陌生的。词汇使他们感兴趣的不是它的意义，而是它的音乐的声音的内容，或是他们强加上去的象征意义。在他们所有的关于诗的语言的言论里，诗的语言被看作“特殊的”语言，和人民说话的语言、和“流行的”语言是有分别的，他们宣传诗应有特殊的行语。

德国早期反动浪漫主义的最显著的代表之一，奥古斯特·施

---

① 《别林斯基全集》，莫斯科，1948，卷3，237页。

莱格尔，在他的《柏林演讲录》里专论当时语言以及各个别民族语言的那几章里，把人民的语言（“流行语言”）看作是“理智的”、“枯燥的”、“实用的”。他说：“对于诗，最好是远离平常的语言。”他在《艺术哲学》里又重申这些想法。浪漫主义者都诋毁当时的语言——资本主义时期资产阶级的语言，认为这种语言是太实际了，失去了“图画的生动性”。

德国浪漫主义关于“恢复文字的诗意”的论调流于主张复活古字古词的宣传。诺瓦利斯依据谢林的话，大谈其“直觉的文字”，“削除”文字个别意义的“物质涵义”。奥古斯特·施莱格尔明目张胆地提倡回到古语形式，恢复久已死去的字和词。就回到古语形式来说，浪漫主义者是想恢复封建的过去，把德国中世纪加以理想化。

1790到1820年时期的德国反动浪漫主义应该根据它的不同的发展阶段来研究。

自称为浪漫主义者的那些作家、艺术家和哲学家结合在一起，是十八世纪九十年代的事，它发生在德国古老的文化中心耶拿，那是席勒和费希特讲学的地方，也是歌德经常居住的地方。这个结合叫做“耶拿派”浪漫主义者。耶拿派的成立是在1798年，那年开始发行耶拿派的机关刊物《雅典尼姆》<sup>①</sup>；不过耶拿派浪漫主义者的最初活动（起先是互相矛盾的）早在1793到1794年就已开始了。

那些志同道合者原先是各人干各人的，后来才逐渐结合在一起。参加九十年代在耶拿成立的最早的浪漫主义者集团的有语言学家和文艺学家奥古斯特·施莱格尔和弗列德里希·施莱格尔兄

---

① 雅典娜是希腊智慧女神，雅典尼姆是她的庙，后来引伸为“文人集会”和“图书阅览室”的意思。

弟、作家蒂克和诺瓦利斯，以及哲学家席拉马哈和谢林。

在政治信仰方面，耶拿派浪漫主义者多数都经过一个迅速的转变，起初表面地崇奉吉隆特主义<sup>①</sup>的思想，后来转变到完全依附贵族阶级的反动思想。他们一到要实行革命的民主的口号，就畏惧退缩了。

耶拿派产生和发展的历史恰与法国反对以英、奥、普三国为首的反动集团的革命战争同时。大多数德国资产阶级思想家不久以前还相信自己的“急进主义”，现在却转到封建贵族的思想立场上来了。在个别耶拿派浪漫主义代表作家的作品里，这种转变是很容易追溯的。

耶拿派浪漫主义者的首领弗列德里希·施莱格尔有一个时候对法国资产阶级革命表示赞扬，可是后来放弃了一切急进主义。不久以后，歌德讥讽地称之为“德国浪漫主义之王”的、贵族反动思想的坚决宣扬者哈登堡（即诺瓦利斯）就成为主要的潮流了（这是完全合乎规律的）。从此以后，耶拿派的反动面貌就可以非常明显地看出来了。

德国贵族阶级对于法国资产阶级革命的反动在1790到1800年之间得到了广泛的传播。由于历史的原因，大多数市民阶级作家都向反动势力屈服了。十八世纪八十到九十年代的德国市民阶级的特征是幼稚性和倚赖性，因此它在文学和哲学方面的许多代表人物都接受了贵族阶级的影响和思想。恩格斯写过这样的话：“歌德只在作最大胆的讽刺，席勒要不是在学术中，特别是在古希腊罗马的伟大历史中找到了遁逃的地方，就会落到悲观失望里去。他两人如此，其他可想而知。就连人民中最优秀最聪明的人物也

---

<sup>①</sup> 吉隆特党是法国革命时期的右派革命党，吉隆特主义即稳健主义。



丧失了对于德国前途的一切希望。”<sup>①</sup>德国反动的浪漫主义在它的行列中可以数出不少的市民阶级作家，例如施莱格尔兄弟、瓦肯洛德和蒂克、布伦坦诺和霍夫曼。至于不依附反动浪漫运动的少数市民阶级作家在他们的作品中也还是或多或少地显出当时反动现实和反动思想的影响。

海涅在他的《德国浪漫派》<sup>②</sup>一文里写道：“看到了这批年轻人在罗马天主教堂前面站起队伍来，要挤进他们的祖先过去拚命逃出的那个思想古牢里去，人们在德国不禁怀着深忧摇头。但是后来看见这里面显然有合谋破坏欧洲宗教自由和政治自由的教会和贵族在进行宣传活动，而且这批耶稣会阴险分子用甜蜜的浪漫主义者的口吻是多么恶毒地在欺骗德国青年……这时候在德国的自由精神和新教的战士们之中，就爆发了极大的义愤和火热的痛恨。”<sup>③</sup>德国革命民主诗人海涅所说的义愤只是在比较很晚的时候，就是在十九世纪的三十年代，才在德国爆发，当时自觉的资产阶级民主运动才开始起来。在1790到1800年的时期，“教会和贵族的宣传”还在日益加剧地对资产阶级进行思想方面的奴化。

但是也不能说，十八世纪九十年代和十九世纪初期德国文学界就没有流派的斗争，而进行文学的发展就已停止了。德国封建主与教会的反动并没有能够使反封建的抗议窒息下去，或是克服了德国进步思想家和作家的反抗。

德国卓越的政治家、学者和雅各宾党人乔治·弗斯特(1754—1794)的活动就是在十八世纪最后的二十五年里。他的遗产都被反

① 《马克思恩格斯全集》，卷5，7页。

② 在这里和在下文引用海涅都是根据1935—49年国家文艺书籍出版局的全集本。

③ 《海涅全集》，卷7，180页。

动的资产阶级的文艺学者所淹没了。

弗斯特以极大的热情迎接了法国资产阶级革命，他不但在雅各宾党专政时期没有畏缩，而且正是在这个时期他在德国向反动派展开了积极的斗争。弗斯特的父亲是德国一位渊博的语言学家和自然科学家，他跟父亲在俄国住过一些时候(1765—1766)。后来他翻译了罗蒙诺索夫的作品，热情地称道俄罗斯人民和俄罗斯人民的文化，尖锐地批评了女皇叶卡德琳二世的专制以及沙皇制度的政治情况。他参加了库克的环球旅行团(1772—1775)，带着莫大的愤恨发言反对他亲眼看见的欧洲殖民者的掠夺和残暴。

到了1787年弗斯特当了美因兹大学教授的时候，他已经是个坚信不移的共和民主制的拥护者了。他痛恨德国贵族和教会，他看出这些都是德国社会发展的阻力。他所热烈希望的不仅是要消灭德国小国王和贵族阶级的统治，而且是要达到社会平等。

法国资产阶级革命初起的时候，弗斯特就说：“我们是生活在世界历史上最有决定性的一个时期。”1792年春天，弗斯特表示了他对雅各宾党人的同情以及他“生为共和党人、死为共和党鬼”的决心。他对路易十六的处死表示赞同。他在1793年1月28日写道：“路易十六的处死是一个预防的措施，这件事应该做，不是依据王法，而是依据天赋的人权。”

法兰西共和国军队攻占了美因兹的时候，美因兹宣布成立了共和国，弗斯特参加了革命政府，成为其中一个最积极的分子。就是在这些年代(1792—1793)，弗斯特在德国创始组织了雅各宾团体，主编共和派的刊物《人民之友》，把雅各宾党的宪法译成德文(1793)。弗斯特在这时期所写的政治文章里说到革命的义务，把它看作真正爱国者的义务，他还说到为人民利益而牺牲生命的决心。

1793年美因兹共和国被反动派打倒了，<sup>①</sup> 弗斯特仅幸免于死，不久以前他到巴黎去了，为着要和雅各宾党人建立联系。他的剩余的年月（这位卓越的德国民主战士在1794年就夭折了）是在法国度过的。他在法国国民议会里担任过职务，就因为这个缘故，赫尔岑把弗斯特称作1793年法国国民议会中有名的美因兹代表。<sup>②</sup>

谈到弗斯特这位不妥协的革命者的时候，恩格斯不仅把他称作德国的托马斯·潘恩，说他“和所有的德国人不同，对在巴黎发生的法国革命一直拥护‘到底’”，<sup>③</sup> 而且把他和托马斯·闵采尔<sup>④</sup> 摆在一个行列。

另外一个被反动派文艺学者淹没了的德国民主爱国志士是约翰·高特弗里特·索伊默（1763—1810）。在反动统治的年代里，索伊默响起呼声，反对德国的分裂和小国王专制。他是个农民的儿子，被出卖到英国军队里，长久住在国外，九十年代在华沙当了一位俄国将军的秘书，只是到了晚年才移居莱比锡，在图书馆里和印刷所里供职。

在他的1806年出版的《我的1805年之夏》一书里，他对于俄罗斯人民的民族特性作了很高的评价。大半在他死后才出版的一系列的著作里（《漫步去锡腊库扎》、《伪经书》、《普鲁塔克序言》），他控诉了德国贵族阶级以及统治德国的政治制度。在拿破仑击溃普鲁士的时期，索伊默号召对外国统治者进行民族解放的斗争。

---

① 1793年夏，美因兹在被围困三个月之后，被迫向普鲁士和萨克森的军队屈服。

② 《赫尔岑全集》，1919年版，卷3，305页。

③ 《马克思恩格斯全集》，卷5，17页。

④ 十六世纪初期德国农民起义的领袖，主张以暴力推翻封建政权，建立社会平等，废除私有制，起义失败被处死。

九十年代德国反对反动浪漫派的还有一位卓越的进步诗人荷尔德林，卢那察尔斯基曾经很恰当地把他称作“德国第一个伟大的浪漫派作家。”<sup>①</sup>

弗列德里希·荷尔德林的功绩在于他不肯和那些听着德国贵族和天主教士命令而写作的市民阶级代表们同流合污。德国当时有些作家受了法国资产阶级革命的唤醒，而后来并没有怯懦地转到贵族反动的阵营，荷尔德林便是其中之一。在法国革命年代里，他写了一些反对德国的君主专制和市侩气的、鼓吹反叛的诗歌，他带着很大的苦痛和讽刺去描写当时德国情况（《颂歌集》）。他所有的作品都贯注着对君主专制的反抗，以及对美好未来和解放了的人类的自由所抱的理想（小说《许佩里翁》、悲剧《恩沛多克勒斯之死》）。

还在法国资产阶级革命事变之前，卓越的作家约翰·保尔·里希特尔（1763—1825）就已在德国文坛露头角了。自从八十年代他的创作活动一开始，里希特尔就倾向急进。他说：“对人类的爱是和对人类压迫者的恨分不开的。”在耶拿派浪漫主义者的团体成立的时期，里希特尔不仅不依附那些表现贵族阶级对法国革命的反动的作家，而且坚决地斥责他们。他说：“艺术脱离了现实，只能导向死亡与疯狂。”他反对费希特以及他所宣扬的“至上的我”，深信现实世界不仅是存在的，而且是可知的。

里希特尔的最好的作品（《格林兰的案件》1783；《魔书精选》1789；《西本克司》1796）都具有社会的意义，尽管同时也露出作者意识中深刻的矛盾。雅各宾专政时期的恐怖并没有使他抛开他的进步的思想而逃到封建主和教会的反动的意识形态里去。

---

<sup>①</sup> 卢那察尔斯基：《西欧文学史》，国家出版局，1924，卷2，81页。

最后，十八、九世纪之交和反动浪漫主义对抗的还有当时德国最大的两位作家——席勒和歌德<sup>①</sup>。

在政治信仰上，席勒比歌德更急进，在他的创作生活的早期，他就以同情的态度对待法国革命，欢迎它，把它看作反对暴政的起义。法王的处死和雅各宾党专政却把席勒吓倒了。《强盗》的作者处在法王的人民面前，在革命恐怖面前所表示的这种畏惧，显示出连这样卓越的德国作家也不免有庸俗人的局限性。

本来在法国革命若干年之前，席勒就已认识到在贫困的德国现实条件之下，不可能实现“狂飙突进”的理想，但是他没有找到和这种现实条件作斗争的道路，所以经历过尖锐的创作危机。<sup>②</sup>他修正了他早年的一些观点(参看《哲学书简》，1786)，抛弃了当时的现实题材，达到的结论是：在德国情况之下进行社会斗争是无济于事的。就在这个时期，席勒转向古代。他说希腊文化是唯一的完美的文化。他放弃了斗争而寻求妥协，虽然远非对“德国气的基督教的”德国加以理想化。他的关于雅典共和国的言论表现出他的愿望具有进步性。

到了八十年代末，席勒所达到的信念是：最高真理只能在艺术里去寻找(参看《艺术家们》那篇诗，1789)。在九十年代，席勒写了一系列的关于美学的著作(《论悲剧艺术》、《论两种诗》、《论素朴的与感伤的诗》、《论人的审美教育书简》)，在这些美学著作里，席勒把艺术和社会斗争与革命对立起来了。这些著作的哲学基础显然受到了康德的反动哲学的影响。康德在美学方面是主张形式主义的理论家，他肯定了客观世界与人类知识的隔阂，

---

① 席勒和歌德的创作在十八世纪文学教本里已有详细的讨论。

② 青年席勒的创作的转折点在1786年的《唐·卡洛斯》一部剧本里可以明显地看出。



并且宣称只有跟政治、道德和社会生活无关的艺术才是完美的。他宣扬“纯粹的”、“无所为而为的”艺术，说艺术的目的就是艺术本身。恩格斯谈到席勒从德国的贫乏逃到康德的思想时说，这是“从直截了当的贫乏转到堂哉皇哉的贫乏”<sup>①</sup>。尽管在大体上根据康德的言论，在观点上席勒并不赞同康德。即使在美学著作里，席勒所走的路也和贵族反动派的路迥然有别，并且把自己摆在和贵族反动派相对立的地位。和康德不同，席勒认为美的来源是外在世界，并且说，人类的发展终于要导向自由。尽管拿艺术与社会斗争对立，席勒却肯定了艺术的教育功用，认为德国政治社会生活的基础应该用人民的美感教育来改变。他写道：“假道于美，可以达到自由。”他希望经过美感教育，可以从“必然需要的自然国”转到“理性的王国”，改造人民大众，使“自由的王国”可以到来。虽然不承认政治变革是达到社会自由的途径，席勒在九十年代对德国人民的自由和较美好的未来却没有放弃幻想，不过他错误地认为美感教育是达到人民自由的途径。

席勒肯定资产阶级社会对于艺术发展有毁坏性的影响，批评了资产阶级的文化，但是不象反动的浪漫主义者，他并不否认资产阶级进步的意义。和反动的浪漫主义者不同，他赞扬人的理性、美以及人的精神潜能的力量。

早在九十年代末，席勒受了当时社会斗争和事变的影响，就认识到单靠美感的途径不能改造社会。在耶拿派浪漫主义者展开活动的年代，席勒正在写他的《华伦斯坦》三部曲。这部作品的力量就在于对过去时代作现实主义的刻划，尽管作者的立场是有矛盾的。

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》，卷5，143页。

席勒在1800年发表的诗剧《奥尔良的姑娘》是直接向反动的浪漫主义者进行论战的。当时反动的浪漫主义者正在对中世纪宗法制度和封建社会关系加以理想化(蒂克)，席勒在选择中世纪题材的时候，却歌颂人民为摆脱外国侵略者所进行的斗争。他拿人民中间的一个女英雄来和那些怯懦的、什么事也不做的权贵以及不关心人民利益的皇帝对照。贯注在《奥尔良的姑娘》里面的那种民族解放的浪漫主义精神，在当时是特别有现实意义的，因为象马克思所说的，当时拿破仑正在“清扫德国的肮脏马厩”<sup>①</sup>，为资产阶级的发铺平道路。这部剧本里法国的题材同时也显出一种号召。当时普鲁士贵族正拿出一个自上而下统一德国的国家主义的纲领，来对抗借外力统一德国的办法，席勒却歌颂法国人民中女英雄贞德的功绩。他是用寓言的形式来号召自下而上的统一，号召德国民主力量的团结。

席勒创作生涯的最后五年(1800—1805)适逢德国在积极宣传反动思想，贵族反动派在对法国革命和启蒙运动进行激烈的斗争。席勒于是转到描写广大的人民运动，人民的解放斗争。他所了解的人民不是一种被动的力量，“原始智慧”的体现者或是宗法传统的保卫者，象反动的浪漫主义者所了解的那样，而是反抗者和争取自由独立的战士。席勒在1804年写出了他晚期的一部最好的诗剧《威廉·退尔》，这部作品的题材是从历史传说中取来的。十九世纪头五年，德国的政治情况引起席勒用古代人物形象来表现他自己对于当时现实问题的态度。在这部作品里面，自由的主题表现为爱国主义的主题——祖国和人民的自由的主题。

不管《威廉·退尔》这剧本所含的矛盾如何，席勒在这里面

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯全集》，卷5，143页。

却以极深的同情描绘了农民民主反抗奥国总督专横的胜利。作者力图显出未来世界的图景，象他自己写信给歌德所说的，检阅“人类的命运”。

当时反动的浪漫主义者对过去的封建时代加以理想化，并且拿它来和现时代对抗；就在这个时候，歌德写了他的《浮士德》第一部，指向未来的世界。尽管歌德的意识里还有什么样的矛盾，他却从来不拿反动的幻想来和生活对抗，对于封建主和教会的黑暗始终是死敌。

歌德对于1792到1793年法国革命事变的态度虽然显出庸俗人的局限性，<sup>①</sup> 这位伟大的作家却懂得1789年法国革命的意义。他有一句话是尽人皆知的：“我们面临着一个新时代的产生！”这句话是在华尔美战役(1792)之后说的，当时，装备很坏的、几乎没有受过训练的、革命的法国军队击溃了以军事纪律和战斗准备自豪的普鲁士军队。如何改革社会制度的问题对于歌德仍然没有得到解决，这是由于当时德国的社会情况。恩格斯把歌德称作“最伟大的德国人”，他在揭出他的作品内在矛盾时说过，在这位德国人民的伟大的作家身上进行着不断的斗争，就是“一方面是对周围贫乏的环境感到厌恶的天才诗人，另一方面是看到自己不得不和这种环境妥协，对这种环境习以为常的法兰克福的谨慎的世家子弟或魏玛政府的枢密顾问，这两重人格之间的斗争”。<sup>②</sup> 和反动的浪漫主义者不同，歌德不是把人看作空洞的幻想者，而

---

① 歌德在一些滑稽剧里企图以讽刺的形式描绘雅各宾党人(《公民将军》、《叛徒们》)。在《叛徒们》里歌德有倾向性地描绘了封建主领地里的农民起义。在1798年写的、受到恩格斯正确严厉批评的《赫尔蒙与奥绿苔》一部诗里，歌德歌颂了德国小资产阶级的庸俗生活，拿它和革命风暴对抗。在《讽刺诗》那部语录里，他表现出他和当时德国封建制度妥协的意愿。

② 《马克思恩格斯全集》，卷5，142页。

是把他看作建设者，创造者，和自然斗争的战士。歌德慷慨激昂地描绘了人类的向前的发展，宣扬“时间存在于永恒的前进运动里面”这种进步的思想。

1806年歌德写成了两年后才出版的《浮士德》诗剧的第一部分。这部作品是在德国贵族阶级反动活动猖獗的年代创作的。早在1772年，歌德就已开始从事于《浮士德》的写作，在法国革命之后他又继续写作，这时候作品获得了很大的哲学深度，《浮士德》第一部是歌德反对德国文学和哲学中贵族反动思想的明显表现。

耶拿派浪漫主义者在他们的作品里宣传不可知论以及人类在好象是在主宰世界的神力面前无能为力的那些反动思想，歌德反对这些思想，有力地肯定了世界的可知性以及人类思想的创造力，骄傲地颂扬了人类的尊严。基督教以它的谦卑和人性罪孽的教义成为反动派的可靠的支柱，歌德在《浮士德》里反对这些思想，提出了关于发展、追求、斗争以及人类前进运动的一些肯定生活的乐观主义的概念。对于《浮士德》的作者来说，人“在他的渺茫的追求里”不能停止于已得的成就；人只要还有希冀，他就仍旧要漫游。

在德国反动派对唯物主义和法国启蒙运动的革命思想进行疯狂的斗争、并且建立唯心主义哲学系统的年代里，歌德在《浮士德》里对腐朽的繁琐主义的科学、形式主义和形而上学的攻击是有很大大进步意义的。《浮士德》指责了脱离生活的科学，这就等于歌德对于唯心主义世界观的斥责。

歌德在《浮士德》里体现了启蒙派人文主义的思想和对人类理智的创造潜能所抱的信念。在唯心哲学和反动浪漫主义文学在德国广泛流传的时期，歌德却创作出一部作品来，对于自然和对



于人类都突出地表现出一种自发的唯物主义的观点。这不仅是对贵族反动的指责，歌德在《浮士德》里克服了德国市民阶级的局限性，还反映出人民大众对自己有力量向封建社会进行斗争的信心。

在九十年代，就是在革命以后的时期，歌德又继续写作他在七十年代就已开始的一部小说《威廉·迈斯特》。在1795到1796年里，《威廉·迈斯特的学习时代》就已写成，其中显出法国革命及与法国革命密切关联的历史事件对作者的影响。这位德国大作家和反对法国革命的贵族反动派在立场上深刻的、基本的区别在这部作品里也表现得非常明显。在1795—1796年的写作过程中，歌德把《迈斯特》的原来计划——描写这位青年在艺术使命中寻找人生的意义——放弃了。现在他写的是一部关于人格教育的小说，在这里面他引导主角（一位年轻的市民）去寻求在行动中运用自己的力量。

歌德并不号召德国革命，他也不希望德国革命。但是他和拼命要保卫封建制度的贵族阶级思想家不同，他希望德国社会向前发展。在《威廉·迈斯特》里，歌德表现出这些年代里他自己的社会思想。迈斯特的道路就是在市民阶级与贵族阶级之间寻求妥协的道路（这里也可看出歌德的局限性）；但是作者希望法国事变应该能教育贵族阶级放弃封建特权，与市民阶级联合，来建立旨在为人民谋福利的、新的、正义的、合理的社会关系。

和反动的浪漫主义者不同，歌德始终一贯地主张种种现实生活问题必须在“散文的地面上”解决。他叫他书中本来热烈爱好艺术的主角，投身到生活的散文里去。歌德在《迈斯特的学习时代》里所作的批评不算深刻，但是归根结蒂，书中的基本观念是明显的：主角在实际行动中找到了人生的目的。



歌德虽然不是一个彻底的唯物主义者，却也不象席勒那样醉心于康德的唯心哲学。他嘲笑过费希特的主观唯心主义，不肯承认谢林的学说。在他看来，无论什么学说，它是否可接受，就看它能否付诸实践。在《浮士德》第一部里他就已说过：“太初有行为。”由于他是个深刻的乐观主义者，歌德坚信历史发展是向前进的。这一切都决定了而且滋养了歌德的现实主义；现实主义的倾向不仅表现在《威廉·迈斯特》里，而且也表现在作者的最保守的作品里，例如《赫尔曼与窦绿苔》。

在基本上《威廉·迈斯特》是一部现实主义的作品。在描写人格与当时德国社会生活情况的冲突之中，歌德把当时德国社会关系正确地描绘出来了。只有在提出如何正确地改造社会的问题时，作者才放弃了现实主义，在书里掺进了一些乌托邦的幻想；歌德还没有看出，在当时的条件下，他也不可能看出，走什么路径才可以达到他所希冀的“和谐”。

在起初的时候，《威廉·迈斯特》对于耶拿派浪漫主义者成为感发兴起的源泉。他们赞扬这部小说的形式，认为里面有“浪漫主义的大全主义”的形象。1797年，弗列德里希·施莱格尔宣称这部作品是浪漫主义的一个“来源”。但是耶拿派浪漫主义的代表人物不久就看出这部作品的真正倾向是和反动的浪漫主义非常敌对的。诺瓦利斯干脆地说歌德的这部小说枯燥，因为里面说的尽是关于日常的人事，没有足够的神秘主义与象征作用。他认为这部小说的主要题旨是“艺术的无神论”，简直就象《老实人》<sup>①</sup>，与诗是背道而驰的。诺瓦利斯所写的《亨利希·封·奥夫特丁根》，用意就在直接反驳歌德的《迈斯特》。

---

① 法国启蒙运动作家伏尔泰讽刺反动哲学与宗教的小说。

歌德在他的批评著作和通信里的言论都显出他对反动浪漫主义所进行的直接斗争。既然是德国唯心哲学的最早的严厉的批评者，歌德就坚决地斥责德国反动的浪漫主义者，因为在他们的理论和艺术实践里都可以看出德国唯心哲学的封建色彩的反映。浪漫主义者在向往陈腐的社会生活方式和反理性主义两方面，都是与歌德处在敌对地位的。歌德在他们的作品中看出他所严厉斥责的精神上的病态。1827年9月24日歌德向爱克曼说过：“所有这批诗人在写作时都好象是些病夫，而整个世界就象一个病院。他们都在说苦痛，说尘世的烦恼和来世的快乐……这简直是在糟蹋诗。”

这位伟大的德国作家不只一次地在不同场合表明了他对反动的浪漫主义者的态度。他对于反动的浪漫主义的最坚决的言论是在1816年他给弗伊特的关于讨论有人建议邀请谢林到耶拿大学讲学的一封信里。歌德表示反对邀请谢林，因为谢林的哲学方向是唯心主义的，并且他与浪漫主义有关联。在信的末尾，歌德强调指出“浪漫主义者企图用革新的、抒情的、泛神主义的、模糊的、庸俗的形式来复活陈腐无聊的东西”，在他看来是很可笑的。歌德坚持着对启蒙思想的信心，并且要在新的社会情况下去实现启蒙思想。

歌德不仅斥责浪漫主义者的神秘主义以及他们的充满着唯心主义的反动的作品，而且在他自己所有的艺术作品里都为现实主义而斗争，这样他就是拿出根据一种基本上不同的美学的作品来反对浪漫主义者的作品。如果反动的浪漫主义者对过去时代加以理想化，那么，歌德所厌恶的正是对中世纪加以理想化和回到基督教。

就“爱国者”这个名词的深刻的进步的意义来说，歌德一生

到老都是一个爱国者。普鲁士贵族的反动政治所关心的只是要巩固德国的贫乏状态，阻碍德国民族的发展，歌德反对这种反动政治，向往着一个统一的德国。在他临死以前不久，他和爱克曼谈话时(1828年10月20日)曾说过这样的话：“在许多日耳曼国家并存的范围之内，就谈不上自己的祖国和外国。”依歌德看来，德国的伟大在于德国人民的文化；尽管在分裂成许多小国的德国里，文化仍是达到德国民族统一的路径。

但是在解放战争的年代里，歌德在对于拿破仑的关系上所采取的立场给了反动文艺学者以口实，他们诽谤这位伟大的德国作家没有爱国的情绪；歌德和拿破仑有两次会晤，接受过拿破仑的荣誉勋章。在他看来，拿破仑的征战帮助了德国消灭封建残余。对拿破仑的胜利，在歌德看来，并不足以保证德国人民的自由。在反对拿破仑的解放运动里面，歌德看出有国家主义的因素在作怪，这种运动骨子里还是争取歌德所厌恶的那种向中世纪的倒退。海得尔堡派浪漫主义者所号召的反动的条顿民族主义不仅与歌德无缘，而且是他所厌恶的。

在维也纳会议之后，在全欧洲的反动年代，反动的浪漫主义在德国文学界仍继续繁荣，它的典型的代表人物之一——霍夫曼，正在文坛上出现，就是在这个时期，德国进步文学的声音不仅没有消沉，而且开始日渐更有信心地更坚决地响着。尽管封建的德国连同它的小国王专制仍继续存在，在它胎盘里生长起来的资产阶级社会已经呈现它所特有的矛盾。随着资本主义关系在德国的成长，人民大众反抗的声音也在成长，表现在德国农民和日渐兴起的无产阶级的自发的运动上，也表现在德国进步作家的作品上。反抗呼声的内容和性质在这个时期都改变了。十九世纪二十年代，

在德国进步文学界，优秀小说《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》的作者沙米索开始起着日渐显著的作用。他不仅揭发了金钱在当时社会的作用，而且歌颂劳动，描写人民中的人物的高贵道德品质和人道。沙米索又是诗人，他正确地反映了德国平民的痛苦命运。威廉·豪夫(1802—1827)是著名的故事作者。他的故事都根据对于德国民间文学的认真的研究。在二十年代，他在一些戏拟体小说《从月球来的人、魔鬼的回忆录》里嘲笑庸俗市民的宗教伪善和欺骗。

在二十年代，歌德写作《浮士德》的第二部，并且快要完成《威廉·迈斯特》。他仍然坚持着启蒙派的立场，仍然把希望寄托在他认为是前进动力的理性上面，可是他不能不看到新兴资产阶级关系的矛盾。在经常掘发十九世纪问题的《浮士德》第二部里，歌德不仅提出了关于这些矛盾的问题，而且还要从这些矛盾里找到出路。《威廉·迈斯特》的续编，《迈斯特的漫游时代》，那部乌托邦的小说也是讨论这同一问题的。歌德在这部书里关于人格教育的讨论转到了一个新的方向，他提出了集体活动的问题。

德国的政治落后以及二十年代国内缺乏可以完成社会大变革的力量，这些都决定了歌德在他的晚期文学活动中缺乏根本的政治动力。这位伟大的德国作家也没有解决如何改造旧世界的问题，但是在《浮士德》第二部里，他有力地表现了征服自然的题旨以及人类生活的意义在于劳动的题旨。歌德使他的这部晚期作品<sup>①</sup>充满着对于人类向前发展的信心，他向人类歌颂的是建设者、创造者和改造者，而不是在无理性的世界里挣扎的幻想者(象霍夫曼

---

① 歌德在还没有写完《浮士德》第一部之前，就已计划到写第二部，但是第二部的写作主要地是从1827年到1831年。《威廉·迈斯特的漫游时代》是在1829年出版的。

所写的《热情者》那样)。

在歌德已经结束了创作活动的时候，德国文学界出现了一位年轻诗人，到后来和科学社会主义的创始人很接近，马克思把他称为“革命的鼓手”。在二十年代，海涅创作了他的《歌集》。到了二十年代末，他又写作了《游记》。在这些作品里，已经可以约略看出这位年轻的革命浪漫主义者会写出他后来在四十年代所写的那些讽刺的作品。不管他的作品有哪些矛盾，海涅处在德国社会斗争发展的新阶段，说出了他的伟大的同胞歌德所没有说出的东西。

## 十八世纪九十年代德国文学流派的斗争

### 耶拿派浪漫主义

(施莱格尔、蒂克、诺瓦利斯等人)

贵族阶级对于法国革命以及准备法国革命的启蒙思想所进行的反动活动在德国文学界是从九十年代就开始的，当时在耶那组成浪漫主义者团体的那些代表人物就开始活动，这批人后来被称为“耶拿派浪漫主义者”。他们的文学纲领是由弗列德里希·施莱格尔在1796年发表的一些美学著作里第一次制定的。



弗·施莱格尔在未到耶拿之前住在德累斯顿的时候，就已开始攻击启蒙运动的美学和艺术，把它称作“现时有所为而为的（换句话说，实用的）艺术”。<sup>①</sup>但是到了1796年他已移居耶拿之后，弗·施莱格尔才发表了一些简短的语录，公开地批驳启蒙派的现实主义，制定了他称之为“浪漫主义的”艺术理论的基本原则《断片录》）。

如果德累斯顿时期的论文受到了康德的哲学和美学的影响，那么，《断片录》就显出施莱格尔是接近菲希特的观点的。施莱格尔拿他所谓浪漫主义的前进的普遍性的诗来反对启蒙运动的诗。<sup>②</sup>他说，“浪漫主义的诗”应该包含本世纪的一切财富。一方面它保存个性化和图画的生动性（以别于启蒙派的艺术，好象启蒙派艺术没有个性化），一方面它又要保证对生活现象有普遍的掌握，统一“一切于一切”，从有限到无限，包括一切体裁，包括一切诗创作的种类。这种诗是存在于永恒运动里面的。与启蒙派的“秩序”不同，浪漫派作家可以显示创造想象的无限任意，在创造个性的表现中有极端的自由。

施莱格尔在继续向启蒙派进行论战之中，更进一步地宣扬他

---

① 见施莱格尔的论文《论希腊诗派》、《论希腊诗的美学价值》，《论学习希腊人和罗马人的重要性》，在这些著作里，施莱格尔提出现时“有所为而为”的艺术来与“美的”艺术，即古希腊和罗马的艺术对立。

② “浪漫的”和“浪漫主义”这两个词是由roman（故事，小说，传奇）来的。施莱格尔在《断片录》里首创一种学说，以为小说体裁是最有普遍性的，使作者能够包括生活的全面。这种对现实作“普遍”掌握的希求并不足以表示反动的浪漫主义者希求对于生活作现实主义的描绘。后来施莱格尔对浪漫主义作了另一种解释：“凡是用幻想的形式描绘情感的内容的作品就是浪漫主义的。”

所谓“无所为而为的艺术”（以别于启蒙派的“有所为而为的”即实用的艺术）。归根结蒂，这种“无所为而为的”（即“纯粹的”）艺术就是脱离现实，超然于现实之上的艺术，把作者的“自我”捧为诗创作的绝对规律。施莱格尔说，浪漫主义的诗“能象镜子一样反映整个周围的世界，能抛开一切真实的和想象的利益，凭着诗的默想的羽翼高飞，把这种默想带到最高的境界，用无限多的镜子去反映它。”

施莱格尔其实是攻击正确的革命的艺术，建立一种脱离现实的、主张艺术家的幻想和想象可完全任意的反动文艺理论。

施莱格尔跟着费希特，扬言只有浪漫主义的诗才是自由的，因为“诗人任凭兴之所之，不受任何局促的规律约束”。施莱格尔是反动美学的奠基人和艺术理论家，他所主张的艺术要起费希特哲学所起的作用，就是要用好象由脱离现实而得到“自由”的艺术的幻想去“征服”反动的德国现实，借此来巩固反动的德国现实。

就连反动的浪漫主义者自己也不能不感觉到这种所谓“新艺术”的丑态毕露的矛盾和破绽。这反映在施莱格尔在《断片录》里所发挥的关于“浪漫式的暗讽”那个学说里。依施莱格尔说，暗讽使人意识到作者要把他所有的思想都体现在艺术作品中的必要性与不可能性之间的无法解决的矛盾。这里施莱格尔还是根据费希特的理论，据费希特说，整个见识到的世界全是人类自由心灵和心灵的天然局限性相斗争的产品。诗人的“自我”好象比诗人所能揭露的还更丰富些，艺术就无法避免“有限”与“无限”之间的矛盾。

施莱格尔所认为是浪漫艺术所特有而且所必需的浪漫式的暗讽，实际上就现出对艺术家的局限性和缺乏能力的认识，而艺术

家却据说就是“宇宙的创造者”。在这里可以看出关于浪漫艺术的自由和“普遍性”的那些高谈阔论和德国现实的真正贫乏情况之间的裂痕。这种关于暗讽的理论一方面现出浪漫主义者对于现实情况的不满，一方面也现出他们软弱无力，不能改变这种情况。

关于“浪漫式的暗讽”的学说是浪漫派作家当作创作方法的基础来应用于艺术实践的，它说明了施莱格尔所制定的那套艺术理论的反动性。在“浪漫式的暗讽”里隐藏着一个结论，就是一切克服现实情况的企图都是徒劳无益的。

1799年，施莱格尔发表了他的小说《路清德》，他是想借这部小说来体现他的浪漫主义理论的。一切诗学传统在这部小说里都弄得颠倒错乱，作者“自我”的幻想不受任何规律的约束。他故意地在《路清德》里杂糅各种体裁（书信体小说参杂着编年纪事，中间又插入对话和长段的抒情诗）。书中主角路清德和朱里，都是施莱格尔所了解的典型的“浪漫的”人物：他们所住的世界就是他们自己的幻想所臆造的，完全是脱离现实的。这部小说的主题好象是要说明爱情的实质；作者把爱情看作人类对“无限”的希求。施莱格尔把主角表现成为反对社会限制的“叛徒”。但是他们的“叛”只是要争取过懒散、默想的生活的权利。他不仅把懒散捧为崇拜的对象，而且还造出一套懒散必须存在的道理。施莱格尔说：“只有在完全平静和不活动的状态，只有在真正不动的神圣的寂静里，才可以返视‘自我’，观照自我所创造的世界。”施莱格尔大言不惭地谈什么和现实作斗争，而他的小说实际上却巩固了当时令人厌恨的德国现实，继续明目张胆地和启蒙派学者进行争辩。他强调要反对“社会的乌托邦”，这并不是无缘无故的；他这话就等于反对贯注着社会问题的、对反动现实

的贫乏进行真正斗争的那些作品。①

弗·施莱格尔的反动的艺术理论找到了热烈的拥护者。凡是耶拿派浪漫主义者的代表人物都或多或少地赞同他所提出的美学看法。

把这些拥护者团结在一起的是弗·施莱格尔的哥哥，威廉·奥古斯特·施莱格尔。奥古斯特·施莱格尔学问渊博，阅读广泛，他把弟弟所拟定的浪漫派纲领的原则又阐明得很清楚。他比他的弟弟更直截了当，更露骨地宣称浪漫主义是实现基督教艺术的基本特点和倾向，更直截了当地谈到这种艺术与宗教的联系。②

施莱格尔在1801年在柏林大学宣读的演讲(《柏林演讲录》)里，把耶拿派浪漫主义者对于艺术和文学的观点加以系统化，并且从谢林的哲学出发，阐明了耶拿派浪漫主义者的美学基本原则，这就是：美就是“无限的象征表现”。他开始谈到新型的浪漫主义的批评，由于有必要用翻译外国作家的作品来印证他的“演讲”，他对于翻译理论还提出了一种新的看法。③

施莱格尔宣称，批评家的任务在于对艺术作品作美学的和历史的阐明，对每部作品的实质有深入的了解。至于他对于翻译的艺术所提的要求是与他对于文学批评任务的想法有直接联系的，他要求翻译者要极端精确，须保持原文的规模，译出原文的风

---

① 实际上施莱格尔在九十年代所有的活动都是很反动的。到了1799年之后，他就变成贵族阶级反动思想的有意识的宣传者。他崇拜从1799年就成为耶拿派浪漫主义者的领袖和鼓吹者的诺伐利斯。后来他就成为梅特涅的直接特务，天主教的宣传者，奥地利普鲁士反革命集团的热烈拥护者。他参与了神圣同盟的思想准备工作，成为神圣同盟的思想家之一。

② 参看他在1798年写的《哲学的艺术论演讲》。

③ 在他的第二集演讲录里，施莱格尔翻译了许多英国、意大利、西班牙和葡萄牙作家的作品。

格。①他坚持要了解每个民族文学以及它的各个阶段的特点，从进化的观点来研究文学史。但是说到对于艺术创作有历史的了解，这位唯心主义的批评家距离真正的历史主义却很远。在《论戏剧艺术和文学的演讲》(1809—1811)里，他企图写出从古希腊到十九世纪的戏剧史，他的概念就显出极明显的反历史主义。《论戏剧艺术和文学的演讲》是在多少已改变了的历史情境之下，重新企图阐明德国浪漫主义的纲领。

弗·施莱格尔在1796年建立浪漫派的理论的时期，用他自己的话来说，他“发现了”一个作家和诗人，这位诗人并不从事于其他浪漫主义者所特别关心的哲学，可是到了这个时期，仍不失其为按照施莱格尔所理解的真正的“浪漫主义者”。这就是路德维希·蒂克(1773—1853)，耶拿派浪漫主义者之中一个最积极的代表人物。在他的故事、诗歌和小说里，蒂克这位“空洞的幻想家”——用车尔尼雪夫斯基给他的称号②——实际上体现了施莱格尔在他的理论著作中的主张，不过蒂克之成为浪漫主义者并没有受施莱格尔的影响，而且比施莱格尔还要早些。

象许多市民阶级的知识分子一样，蒂克依附浪漫主义，是在短期向往资产阶级的急进主义之后。他的政治观点和同情在1793年经过了决定性的转变，他在一部浪漫主义的故事《威廉·洛弗尔》里阐明了他的新的见解和情绪。这部作品是在1795到1796年写的。

《威廉·洛弗尔》是一部明显的反对启蒙运动的作品。在这

---

① 施莱格尔对于翻译所提的要求，他自己在翻译莎士比亚和卡尔德隆的作品中算是实现了。在这些译文中，他保存了原作者的诗体和风格的特点，同时在传达意义方面也不失其为精确。

② 《车尔尼雪夫斯基哲学文选》，1950年，莫斯科，卷1，549页。



部作品里，蒂克想研究资产阶级个人主义的心理而加以谴责。他的目的在反对新社会的“利己主义”，反对当时那摧毁人、致人于死命的整个资产阶级文化。但是蒂克不是从进步的立场，而是从反动的立场去反对资产阶级的。他的理想不是在未来，而是在过去。

《威廉·洛弗尔》的情节发生在蒂克当代，目的在描写一个年轻的英国人在道德上的逐渐堕落。故事的主角是个英国人，一个资本主义关系最发达的国家的代表人物，这当然不是偶然的。威廉·洛弗尔被描写成为一个厌倦无益追求的年轻人，后来变成一个放荡的、完全不顾道德的自私自利者，他除了自己的利益之外，什么都可以不考虑。由于极端的腻味和内心的堕落，洛弗尔在道德方面愈趋愈下，到了为了他的一个罪行而要向他报仇的人没有能把子弹击中他时，他终于行凶。

蒂克的故事是极有倾向性的：主角的反道德主义和精神的堕落被看成“自由思想”的结果。洛弗尔的自私自利是作为蒂克所厌恨的启蒙哲学的基本原则的化身而描写出来的。

高尔基关于蒂克的洛弗尔写过这样的话：“威廉·洛弗尔，莎宁的前身，是一个个人主义者和淫荡者：他诱奸了一个少女，行凶作盗，而就在做这些好事的同时还这样想：‘世界吗，只是个大沙漠，我在这里遇见的只是我自己……凡是我所看到的全只是我的内在自我的阴影。凡是存在的东西之所以存在，只是由于我想到它，一切都服从我的飘忽的意念，我可以随意唤起每一个现象，每一个事迹。我就是自然界的最高法律。’”<sup>①</sup>

1789年蒂克发表了他的第二部浪漫主义的作品《弗兰茨·斯

---

① 高尔基：《俄国文学史》，国家文学出版社，1939，44—45页。

坦恩巴尔德的漫游》。这部作品的计划是他和瓦肯洛德合拟的，但是由他一个人写成的。蒂克在这部作品里是向歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》那种启蒙运动式的教育小说进行论战的。

《弗兰茨·斯坦恩巴尔德》是按照施莱格尔所主张的“浪漫主义的大全主义”那种调子写成的，尽管他想按照《威廉·迈斯特》的结构来写，他的这部小说却既没有内在联系，又没有始终一贯性。

这部小说描写一位青年画家从十六世纪德国大画家阿尔伯莱希特·丢勒学画出师之后，研究了艺术发展的各个阶段。在他的生活教育的过程中，他终于诋毁理智，崇奉直觉，服从“高高在上的力量”，好象它是主宰人类和自然的。书中的人物——画家们、隐士们、骑士们——都是摆在中世纪城市的背景里描写的。蒂克在这部小说里有着一种反动的企图，他要把过去的时代加以理想化，拿中世纪的“牧歌生活”来和现代生活对立。象其他耶拿派浪漫主义者一样，蒂克在中世纪德国手工业制度中寻找还没有受当时资本主义发展影响的、完全和谐的社会组织理想。依耶拿派浪漫主义者看来，手工行业制度盛行的时期是艺术的最繁荣的时期，因为它还没有沾染到当时资本主义社会的实用主义和利己主义。

蒂克的这部小说简直就是对于天主教的颂扬。他在这里面说，宗教改革“把神圣宗教的丰富完整改变为干枯理性的空虚，不能满足人类内心的要求”。

蒂克写《弗兰茨·斯坦恩巴尔德》是从一切艺术都应该是寓言这个基本原则出发的。开头描写的是丢勒的工作室和十六世纪生活的画面。在丢勒访问莱敦的路卡<sup>①</sup>那段情节里描写了荷兰画的

---

<sup>①</sup> 路卡是十六世纪荷兰画家。

特色，接着蒂克就转到人物和事迹的描述，越写越模糊。故事中穿插着一些感想和题外话。作者所希求的是诗的意象的“自由游戏”，他以为最主要的不是动作，而是书中主角的描绘以及他的倾吐衷曲和抒情诗的心境。

这部小说被施莱格尔称为“神圣的书”，其实只是十六世纪德国生活画面的歪曲。歌德在《琐屑录》里斥责过蒂克把宗教虔诚当作艺术基础的倾向，把这种倾向讥讽为“斯坦恩巴尔德化”。关于《弗兰茨·希特巴尔德》，歌德还写道：“这种浮夸妄诞的东西会达到什么结果，是不堪想象的。”

在蒂克所有的作品之中，最足见特征的是他的童话，尤其是《鲁尼堡》和《金发的艾克贝尔特》。蒂克的童话是对于民间童话的歪曲，这种歪曲是德国反动浪漫主义者所常犯的。在《鲁尼堡》里蒂克以童话的形式描写金钱势力的危害以及基于金钱势力的新社会关系，号召要回到过去时代的宗法制的社会关系。在《金发的艾克贝尔特》里，他攻击启蒙运动者的理性主义，把直觉主义加以诗意化，企图证明人类理智的完全软弱无力，好象人类是在命运的权力支配之下的。

蒂克用民间神话的风格来写他的《金发的艾克贝尔特》。他在故事里借用了民间传说的一些主题，例如会说话的鸟儿，神秘的老太婆变成骑士之类。但是故事的整个精神都说明它与民间童话有别，露出一些与民间传说背道而驰的特点。

骑士艾克贝尔特和他的女友伯尔塔的幸福的毁灭，他们两人的悲剧的命运，被描写成为伯尔塔要“按自己的想法去生活”和听从情欲的指使那种肆无忌惮的罪恶的愿望所招致的后果。伯尔塔背弃了神秘的老太婆的命令，她跟着这老太婆度过了童年，可是抛开了真正幸福来源的寂寞孤独，尤其重要的是偷走财宝，这

就把她引诱到尘世安乐的路上去。因此伯尔塔使得她自己 and 艾克贝尔特都注定了要遭受严厉的惩罚，她盲目地和艾克贝尔特结了婚，还是听从情欲的指使。

在整篇故事里经常出现的思想是人类理智的软弱无力，人类在神力面前的完全束手无策，好象神力就是支配人的生活和决定人的命运的东西。

在追求尘世的幸福之中，伯尔塔听到过一个下宝蛋的神秘的鸟在歌语中向她提出的警告，但是她不了解歌语的深义。整个周围的世界都被描写成为对人类理智是神秘的，不可思议的。蒂克说：“奇怪的与平常的东西交织在一起，他（艾克贝尔特）的周围的世界是魔力笼罩的，他既不能有一点思想，又不能有一点回忆。”

不仅是内容，《金发的艾克贝尔特》故事的整个风格都足以见出耶拿派浪漫主义者的特色。故事的风格加重了它的反启蒙运动的性质。

故事中主要的东西不是它的情节，而是一种明显的神秘主义的心情的表达。为人类所不可思议的、好象暗中起决定作用的神秘的线索在不断地打断事迹的合理的联贯性。蒂克花了不少的精力去描写自然界的各种状态，而这些描写在故事中具有决定性的意义。

七月的早晨，伯尔塔住的茅舍窗外的林声，以及她向瓦尔特谈述她少年时期神秘的事迹时，堡寨窗外风声的怒号，这一切都影响着变动的心情和事迹的气氛。描绘自然界的部分都充满着抒情的色彩，要表达出隐含在自然里面的意义。

这一种或那一种一般的心情——这在《金发的艾克贝尔特》里比外界事变还更重要——之所以发生，是没有看得出的外在理

由的，都是受了人所不能了解而却好象主宰人的生命的那些看不见的隐秘的力量的影响。

故事里夹杂着三章关于寂寞孤独的诗，这加重了它的抒情色彩，而且界定了它的布局上的段落：每一章诗标志着女主角命运中一个新阶段的开始，她总是为了犯了某种罪过而遭到惩罚。故事的一般风格是这样的：真实的事物和现象都是渺茫恍惚的，连人生也被看成不是真实的东西，而只是奇怪的神话。

蒂克在耶拿派浪漫运动者活动的时期所写的作品之中，当时获得很大声名的是一篇以戏剧形式改写的民间童话《穿皮靴的雄猫》。

1798年，蒂克出版了一部选集，总名为《浪漫主义的诗》，其中包括他的童话、诗歌和剧本。《穿皮靴的雄猫》这部喜剧是根据伯尔纳的一只猫儿替主人赢得堡垒和王国的故事写成的。但是伯尔纳所用的民间童话在蒂克的阐述中遭到了完全任意的歪曲。

剧本对德国现实有些(极不重要的)批评，但没有涉及现实社会制度的基础。剧中主角——“机警的”穿皮靴的猫儿，替一位贫苦的农民侯伯特挣得了财富和显著的社会地位；猫儿变成了一位善良而饕餮的老国王朝中的大臣，忠心耿耿地为国王和朝臣们出谋划策。

剧中人物的性格写得前后不一致，因为按照浪漫主义者蒂克的了解，要保持人物的完整性对于作者的“自我”就是一种拘束。

蒂克把剧中情节和上演时观众所得印象的反映都夹杂在一起，把它们都摆在剧本正文里面。观众和演员一样，也起了演员的作用。作者给了他自己的幻想以尽可能的自由，把古典戏剧的规律完全抛开了。他全凭自己的见解去摆布情节，随意把情节在中



途打断，不惜采用任何突如其来题外穿插。

蒂克应用浪漫式的暗讽，把故事中的人物，看戏的观众以及作者自己都一律作了嘲笑的对象。作者不断地把自己捧上场，嘲笑自己的幽默，讽刺自己的创作方法。但是蒂克的浪漫式的暗讽，正如其他德国反动的浪漫主义者所运用的一样，是根据艺术超于现实这个原则的，是用来作为武器，去攻击一切进步力量的。这种暗讽骨子里就是怀疑主义，它是徒劳无益的，只能掩护作者逃避现实矛盾的解决而逃到幻想境界去。

蒂克也讽刺到德国小资产阶级戏剧以及柏林庸俗市民要求剧艺逼近自然的那种理性主义。他讥笑庸俗市民们不了解童话，同时又故意地把自居启蒙运动者的庸俗市民和真正的启蒙运动及其思想与原则夹杂在一起，来加以批评。

蒂克年胜一年地变成普鲁士贵族反动政治的积极的宣传者。接着《穿皮靴的雄猫》之后所写的《神圣的格诺菲娃》和《奥克塔维安皇帝》两部诗剧，都是以反动手法改写德国民间故事的作品，都是明目张胆地宣传天主教的。

1797年，蒂克出版了一部浪漫主义的论文，叫作《一个爱好艺术的僧侣的衷曲的倾吐》，讨论不同的艺术家（拉斐尔，雷阿那多·达·芬奇，米开朗琪罗，丢勒等等），其中还包括一篇关于作曲家贝格爾的故事。这部书是蒂克和另一个德国早期浪漫主义的代表瓦肯洛德<sup>①</sup>合写的。

《衷曲的倾吐》是用文艺形式来说明浪漫主义的统一，这就是弗·施莱格尔和耶拿派浪漫主义者在他们文艺活动的初期所宣布

---

<sup>①</sup> 瓦肯洛德(Wackenroder, 1773—1798)是德国反动浪漫主义在它的发展最初阶段中一个典型的代表人物，他写作很少。《衷曲的倾吐》只有一些片段是蒂克写的。

的一个原则。在这部书里，诗歌和关于雕刻、建筑、音乐和绘画的议论混合交织在一起。《哀曲的倾吐》的两位作者企图打破各种体裁的界限，甚至打破各种艺术的界限。约瑟夫·贝林格尔故事中的主角违反了他父亲的意愿，决定献身于艺术。成了作曲家之后，他很快地就开始认识到他胸中所藏的艺术理想和要在里面实现这理想的外界情况是格格不入的。作者指出了愿望与可能性之间，以及艺术家的印象与他的艺术活动的窄狭范围之间的不调和。但是我们如果要在故事里寻找对于德国情况的抗议，却是找不到的。《哀曲的倾吐》只是逃避现实，向现实投降。“艺术家的柔弱的心灵”不能服从实际生活的要求，这就是故事的基本思想。

《哀曲的倾吐》是早期德国浪漫主义的重要文献，因为这部书很突出地说明了九十年代末大多数德国市民阶级知识分子的心情和思想。它一方面表现了德国市民阶级知识分子对当时贫乏、庸俗的现实所怀的厌恶，一方面也说明了浪漫主义者和这种庸俗的现实之间的紧密联系。瓦肯洛德和蒂克否定了当时的现实，但是同时他们不仅辩护而且赞扬不肯和这种现实作斗争的态度，他们还歌颂对这贫乏、庸俗的世界采取消极的态度，逃避它，逃到“纯”艺术里去。

法国革命战争在德国所引起的农民起义的爆发，使得德国贵族阶级日益仇恨资产阶级革命，加剧了德国的反动。

法国雅各宾党专政的崩溃以及热月九日的政变标志着资产阶级反革命的胜利，但是没有造成贵族反动派所期望的旧封建制度的复辟。原已和法兰西共和国缔结了和约的普鲁士到了1798年又参加了第二次反资产阶级法国的集团。同时德国贵族阶级展开了

疯狂的宣传战，反对自由思想，力求巩固封建的意识形态。这个保卫“古德国”的思想战役中的鼓吹者是一个老贵族出身的弗列德里希·封·哈敦堡(1772—1801)，他自己取的笔名是诺瓦利斯。在他的《基督教或欧罗巴》(1798)一篇论文里，诺瓦利斯干脆地说，浪漫运动帮助基督教向欧罗巴进行斗争，换句话说，反动的浪漫主义帮助加强封建反动，向法国资产阶级革命所建立的一切作斗争。

诺瓦利斯参加耶拿派浪漫主义者集团是在1797年，就是在施莱格尔已经制定了新文学流派的原则的时候。他马上恬不知耻地、彰明较著地担负起他向自己和浪漫主义者所提出的反动的任务。他向一位在他生前就谄媚地搜集材料、准备将来替这位“浪漫主义的大王”写传记的尤斯特所说的话，是足以见出特征的：

“写作是次要的事情。说真话，如果你将来根据最主要的东西来判断我，你就得根据我的实际生活。”

纪念已故爱人的神秘的《夜的颂歌》以及象征主义的小说《亨利希·封·奥弗特丁根》都是站在很知道自己创作的最终目标的、反动政治家的立场上写成的，充满他的作品的那些“抽象的”象征符号都具有极具体的反动的社会意义。

和大多数出身于市民阶级的耶拿派浪漫主义者不同，诺瓦利斯认识到向妄诞的幻想的境界逃避以及梦想幸福的过去时代都是一方面既脱离新的社会关系，而另一方面却与当时的现实仍不免有联系的。就这一点来说，诺瓦利斯的《门徒们在沙伊斯》那篇象征性的故事是最足见特征的。在这个作品里，他以故事诗的形式作出一篇恶毒的诋毁文，攻击启蒙运动者的唯物主义的见解和哲学。在指责资产阶级启蒙运动者，即资产阶级进步的理论家的时候，诺瓦利斯企图灌输的思想是：只有在宗法社会关系的范围

之内，人类的最好的梦想才可以实现。诺瓦利斯提倡回转德国中世纪封建制度与天主教的世界观，说这种回转就是“回家”。《夜的颂歌》（1798年的选集以此诗为名）包括一些诗和散文的片段，纪念他所爱的十四岁就死去的女子莎菲亚·库恩，颂扬基督教，并且灌输贯串在诺伐利斯所有作品里的基本思想：尘世生活只是达到“无限”的过渡阶段。就是在这里，诺瓦利斯还是攻击资产阶级革命的哲学家，企图证明人类理智完全软弱无力，因此人生的目的就是在生前达到死亡的平静。依作者看，要实现这种梦想，只有在中世纪的社会制度里才能办到。

随着德国一般政治反动情况的增长，耶拿派浪漫主义者开始逐渐离开费希特的哲学，在改变的情况之下，他们已把费希特的哲学看作“自由思想”了。谢林的客观唯心主义和席莱伊玛哈的神秘主义则获得很大的影响。诺伐利斯的作品就反映出这个转变，显出和谢林哲学的密切关系。

无论就作者自己还是就整个耶拿派浪漫主义来说，诺瓦利斯在死后才出版的小说《亨利希·封·奥弗特丁根》都该认为是最具特征的，在这部小说里，现实界的现象都丧失了它们的真正的轮廓，而变成了唯心主义的象征的密码：骑士的堡垒指的是战争和十字军远征，矿工指的是自然和它的宝藏，如此等等。整个自然界都被看成“心灵的另一存在”，即心灵的“无意识状态”（谢林的话）的显露。诺瓦利斯在写作这部小说时自己说出了所提的任务是：“把神话的世界写成一目了然的世界，把现实的世界写成神话的世界。”

但是无论这部小说的形象夹杂着多么复杂的象征意义，它和《夜的颂歌》还是一样，很明显地现出作者的反动性，故事好象是要把现实问题“抽掉”。这部“浪漫主义的故事”极明显地显

出了诺瓦利斯的文艺的阶级性。

这部小说的情节是移到中世纪场面里去的。它的主角亨利希·封·奥弗特丁根是一位十三世纪的行吟诗人。诺瓦利斯回到德国过去的封建时代，但是书中毫无历史真实性。十三世纪在德国历史中是一个由于城市兴起和壮大而阶级矛盾日趋尖锐的时期。在诺瓦利斯的小说里，这个时期却表现为牧歌式的，而整个中世纪则表现为“人类文化的黄金时代”，与现时代相对立的历史时期。

回到封建制度的反动纲领是用宣传要恢复“世界的诗的面貌”的形式伪装起来的，这种“诗的面貌”据说是由于理智的侵犯而丧失了；换句话说，在“诗的”形式之下，他对启蒙运动和资产阶级革命进行直接的攻击。

对中世纪加以理想化的画面成为这部小说的背景，在这背景里展开在作者计划中具有基本意义的象征性的故事。小说主角奥弗特丁根被写成一位要改造世界、把世界从“理智的拘束”中拯救出来的诗人。<sup>①</sup>

奥弗特丁根梦见了一朵兰花——这是真理、爱情和诗的象征——就出发去寻找这朵花，换句话说，去寻求真理。但是他沿途所遇见的东西并没有使诗人深入了解周围生活的本质，而是使他摆脱尘世的生活。书中描写的现实界真事都被看成本身完全无意义：它们都只是象征符号。不是外在的世界决定内心生活，相反地，奥弗特丁根的内心经验决定着现实界的现象。

诺瓦利斯拿这部作品来对抗歌德的小说《威廉·迈斯特的学习时代》。他说歌德的这部小说是“彻头彻尾的枯燥散文气”，

<sup>①</sup> 参看《商人们的故事》和象征性的《克林梭故事》，这个主题在这些故事里表现得特别明显。



宣称它是“现时代的对诗和宗教的讽刺”。其实歌德的这部教育小说是标志德国现实主义文学发展阶段的作品。诺瓦利斯的这部作品虽然也叫做“教育小说”，却是反动的小说。歌德的小说主角在教育过程中获得了人生的经验，要去认识世界。威廉·迈斯特所接触的一些人物的描写都具有典型概括性。在用现实主义大师的手法描写当时德国社会现实之中，歌德尖锐地斥责了一切脱离现实的倾向。他的主角所走的道路都是要寻求如何把力量用在行动方面。歌德对现实的态度以及他对主角任务的了解都是诺瓦利斯所完全不能接受的。诺瓦利斯认为主角和外在世界的接触，即和自然界的接触，只是促使垂死的本来的“心灵财富”复活的一种力量，诗人在远古“有福气的”时代好象不靠现实经验就可以获得这种“心灵财富”。他的小说就表现对这种“财富”的寻求。歌德在他的小说里斥责脱离实际，逃避到幻觉世界，以艺术代替生活，而诺瓦利斯在他的小说里却把生活写成毫无价值和意义；在生活里居首要地位的是诗和宗教，诗和宗教才给人类揭开“最高”真理。

歌德在他的小说里注意到社会的经济生活，颂扬劳动和手工业，号召人要在实际生活中找到自己的地位，不能逃避实际生活；而诺瓦利斯在他所创造的形象里不仅号召回到过去时代，而且宣传脱离现实生活，逃到梦想世界，好象梦想世界才具有唯一真正的真实性。主角梦想的实现是在“另一”世界中与爱人的结合中达到的。在小说的第二部分(并未完成)，按照作者的计划，奥弗特丁根应该达到世界不可知的信念。他应该出游意大利和希腊，在那里把古典的理想推翻；变成一个背十字架的人，在东方神秘教义中寻找“兰花”；一切寻求都应该只使他相信兰花——即真理——是不可能寻着的。因此，在小说的基本思想里现出背

定不可知主义的企图。

诺瓦利斯的形而上学的象征符号所含的反动意义，在刻划诗人的形象时，显得特别清楚，他把诗人看成富于战斗性的神秘主义者。诺瓦利斯在《亨利希·封·奥弗特丁根》里所阐发的论点是他过去在美学语录里早就提出过的：“诗人在无意识状态中出现”，“想象的基本规律和逻辑的规律是对立的”。从另一方面看，这部小说的反动思路在奥弗特丁根和隐士会晤那段象征性的情节中所表现的历史概念中也可以见出。在隐士岩洞里保存着的史书里，奥弗特丁根从过去时代的形象里认识出他自己。诺瓦利斯宣称历史的意义在于虔诚地巩固现存的东西：凡是存在的都是神圣的，凡是在传统上是好的就是好的。对于贵族分子诺瓦利斯，历史的意义就是如此。他断然否认任何进步发展的观念。历史被看成“心灵的统一”，只是借不同的外在面貌显现出来。在这段情节里，德国的未来表现成为德国的过去；未来只应巩固过去；重复过去。

毫无疑问地，诺瓦利斯在他的艺术创作里是要颂扬古德国，保卫封建式的社会经济生活。因此，他的“抽象的”故事都具有充分具体的反动的内容。他用作这部小说基础的那种错误的思想就决定了它的艺术上的不一致性。在《亨利希·封·奥弗特丁根》里，作者任意由散文转到诗，由叙述转到抽象的议论。情节的线索被割断了，因为神秘的线索在小说中被摆在首位。全部小说从头到尾，就象象征性的童话一样，没有哲学的“钥匙”就无法了解，夹杂着许多复杂的、虚构的“寓言”和主题，都需要一些外加的密码翻译工作。有一个极可说明特征的事实，就是十九世纪末资产阶级衰落时代艺术的代表们，即颓废派作家们，把诺瓦利斯的作品说成“诗的最高成就”，把这部小说的形式说成是诺瓦

利斯的“发明”。

在《亨利希·封·奥弗特丁根》里，真正的内容是很仔细地翻成诗体寓言的密码。载在1798年《普鲁士王国年鉴》里的以“信仰与爱情”为题的那些政治语录里，诺瓦利斯维护封建君主专制的“古德国”式的社会经济生活，就是赤裸裸的，不加任何象征性掩饰的。在这些语录里，诺瓦利斯疯狂地攻击一切“法国的”东西（“法国方式”），毫不掩饰他这位贵族反动分子对当时由于法国资产阶级革命而兴起的资产阶级社会所抱的仇恨。他在这里明目张胆地拿中世纪基督教的热狂迷信来和当时资产阶级文化对抗。他颂扬贵族统治与君权的理想，君主好象不仅是人民的执政者，而且是人民的“父亲”。

诺瓦利斯在他的《基督教或欧罗巴》那篇论文里所提的政治纲领是特别带侵略性的。这篇论文到他死后才出版，在神圣同盟统治和全欧反动的年代，变成了欧洲各国警察和狱吏人人必读的手册。诺瓦利斯抛开了形而上学的象征符号的语言，在德国发生革命的可能性面前，既仇恨而又畏惧，要求恢复天主教会的威权，来避免革命蔓延到法国以外。他把封建统治颂扬为理想的政治制度，所以明目张胆地号召回转到“中世纪的伟大联邦”，诋毁当时社会生活方式为“毁灭性的”。

诺瓦利斯宣称只有宗教才可以使欧洲复兴。他鼓动要全欧在教皇政权下统一，建立统一的基督教国家的君主专政，作为反对人民大众的资产阶级民主运动的堡垒。

## 九十年代的进步文学

(荷尔德林、约翰·保尔·弗里德里希·里希特尔)

贵族阶级对于法国革命和启蒙派学者的反动虽然影响到德国许多动摇的、怯懦的市民阶级的作家，却没有能使九十年代德国文学中反抗的呼声消沉下去。最明显的证据就是革命浪漫主义者荷尔德林的作品。荷尔德林是在最艰难的情况下，是在德国反动思想猖獗的时期露头角的。

荷尔德林的生活和创作的途径说明了在当时德国情况下作家们所要克服的巨大困难，也说明了由于受同样的历史原因和德国市民阶级的不成熟所限制，他的意识是有矛盾的。

荷尔德林(1770—1843)是法国资产阶级革命唤醒的德国作家之一。在法国革命年代，他写过一些反抗性的诗歌，攻击德国的君主专政和市民庸俗气息，带着深刻的讽刺和痛恨去描写德国的情况。

荷尔德林很早就和教会决绝，脱离了基督教。他的父亲是个牧师，他的寡妇母亲把他交给屠宾根的一个教会学校。他对教会学校的虚伪专横深怀痛恨，后来就离开学校，被迫过着自学者的半乞丐式的生活。由于当时德国市民阶级知识分子的无权地位所造成的个人悲剧，荷尔德林还没有到三十岁就已开始的精神病更加剧烈了。因此，诗人在九十年代开始的创作活动就受到挫折，来不及真正地发展。

荷尔德林满怀高兴地迎接法国资产阶级革命的消息，但是不久就认识到在当时德国情况下要实现资产阶级革命的理想是完全

不可能的。他陶醉于美好未来的梦想，但是现实情况迫使他了解到，在他对辽远未来的梦想和贫乏的现实情况之间存在着一条很深的鸿沟。荷尔德林自幼就痛恨在德国统治的反动秩序，但是由于德国市民阶级民主派认识的幼稚，他拿不出什么来和现存制度对抗。所能拿出的只是一种脱离现实生活的浪漫主义的理想。

象他所崇拜的歌德和席勒一样，<sup>①</sup>荷尔德林在古希腊找到了他的理想。他把古希腊加以诗意化，给他一些他自己想象出来的特点。他抛弃了他周围的贫乏状态，拿改造人类的渺茫的梦想来和这种贫乏状态对抗，创造一些为这种梦想奋斗而牺牲生命的人物形象（小说《许佩里翁》里的许佩里翁，未完成的剧本《恩沛多克勒斯之死》里的恩沛多克勒斯）。

希腊英雄形象鼓舞了荷尔德林，不仅是在选择题材方面，而且也在选择形式方面。他虽然创造了他所特有的习惯的节奏，却利用了希腊乐章的形式，并且经常向希腊诗人学习。

1793年，荷尔德林出版了他的抒情小说《许佩里翁》。这部浪漫主义的故事叙述一位希腊青年的斗争和漫游，他生在新时代，却充满着古希腊的理想。除了作者自己的情感和经历的抒情描写之外，小说大部分叙述许佩里翁对于一位悲惨垂死的希腊女郎狄奥提马的爱情。这故事也是以诗的形式叙述作者的亲身经历。

参加了斗争，<sup>②</sup>许佩里翁想争取希腊的自由，但是在本国人中找不到支援。他的一切计划既然都遭到了破坏，他就被迫逃跑到外国去漫游。

---

① 1793年荷尔德林初次会见席勒，席勒支援他，替他办的刊物撰稿，帮助出版他的小说《许佩里翁》。歌德对荷尔德林的态度却冷淡，认为这位诗人的心绪太带反抗性了。

② 按：指希腊反对土耳其的解放斗争。



许佩里翁是一个浪漫主义的反叛者的典型形象。他扬起热烈的反抗的呼声，反对压迫和不公平，但是他自己既不明白实现理想的途径，甚至对自己为之而奋斗的理想也是模糊的。象当时大多数进步的浪漫主义者一样，荷尔德林在这部小说里也受到德国阶级力量对比情况的局限。当时德国现实情况使得这位德国诗人很难想出任何明确的积极的纲领，定出任何确定的积极的理想。

无论是积极的理想还是书中主角的纲领都没有明白规定出来，就连荷尔德林自己对这些也不大了然。作品中只有最后几章描写十八世纪德国现实情况的部分才写得很具体。这部分无疑地写得具有控诉的力量。这里充满着梦想和半幻想的形象的浪漫故事夹杂着对于当时德国的猛烈的抨击，所以引起了贵族反动派对于作者的疯狂的仇恨。荷尔德林写道：“谁的心能从祖国的繁荣汲取快乐与力量，谁才是幸福的。但是每逢有人向我提起我的祖国时，我就觉得好象被他们抛到泥淖里去，或是替我封起棺材盖……我看到的是手工业者，不是人；是思想者，不是人；是牧师，不是人；是主人和奴隶，是年轻的和年老的，但是都不是人。”

作者以极端沉痛的心情写出了当时德国进步人士所感受的寂寞：“哎，快点把你的儿女从摇篮里拉出来，宁可把他们淹死，也不要让他们活着忍受你自己所忍受的屈辱！”

在悲剧《恩沛多克勒斯之死》的一些片段里，反叛者，改造者和先知者得不到本国人民的了解与支援，这个主题又被更深刻地刻划出来。

恩沛多克勒斯是阿里根屯的哲学家，<sup>①</sup>活在纪元前五世纪。他

---

① 阿里根屯在西西里岛上。

的纲领在作者的诗的叙述中是模糊的，形而上学的。但是恩沛多克勒斯也象许佩里翁一样，在荷尔德林的处理中，也是一位为较好形式的社会生活和人类快乐和谐的生活而斗争的斗士。得不到本国人的了解，从阿里根屯被放逐出去，恩沛多克勒斯就投到艾特那火山裂口里去自杀了。他相信他这一死就是超生和新生活的开始。

在悲剧《恩沛多克勒斯之死》里，如同在小说《许佩里翁》里一样，荷尔德林离现实是很远的。诗人自己的浪漫主义的理想摆在恩沛多克勒斯口中，比起体现在小说《许佩里翁》里的还更模糊。但是悲剧的主题是和小说的主题在本质上一致的，而解决也彼此相同。从荷尔德林的观点看，爱好自由的主角即使落到孤独里，也应该从事于改造社会的事业。因此，才有天才的反叛者为解放人类而斗争的主题。至于这位天才的解放者究竟应该走什么道路，荷尔德林是不知道的，因此不可避免地表现主角的毁灭。

悲剧《恩沛多克勒斯之死》之所以用那样的形式，是由于荷尔德林对于古希腊的爱慕。他这部未完成的剧本无论在诗律方面还是在风格方面都是想摹仿古希腊作家的，都是从古希腊的诗和戏剧的传统来的。

诗人在周围生活中的孤独这个主题决定了他的大部分抒情诗章的内容。他的抒情诗章在形式上是完美的，它显出荷尔德林在诗方面的巨大技能，它通常渗透着很深的伤感，其来源则为诗人与当时现实的冲突以及英雄梦想不可实现的认识。

狄奥提马告诉许佩里翁的话(小说《许佩里翁》)是可以应用到荷尔德林本人身上的：“作为一个年轻的斗士，你开始得太早了，你的事业时机对你还没有成熟，你就投入了斗争，你受人家的打击多于你给人家的打击。”

荷尔德林作为诗人，作为思想家，都被十八世纪德国的腐朽社会扼杀了。

十八世纪末德国第二位杰出的作家是约翰·保尔·弗里德里希·里希特尔(1763—1825)，以笔名让·保尔出名的。他在创作实践上和浪漫主义者荷尔德林所走的路不同。

让·保尔出身于学校教师的家庭，幼年是在德国一些偏僻的小城市里度过的。进了莱比锡大学之后，他过的是半饥半饱的生活，但是已经想到要从事于文学。他的最早的、反封建的讽刺诗是在八十年代写的，目的在于攻击当时德国的特权阶级。1783年，他出版了《格陵兰的案件》。这部作品用了寓言的形式，但是对于德国现实提出了在当时算是大胆的控诉。他写这部作品，不是没有受到鹿特丹市的埃拉斯穆斯<sup>①</sup>的著名的讽刺作品（《愚人颂》，1509）的影响的。

让·保尔在年轻的时代是极端穷困的。作为作家，他也很久不为人所知，里希特尔以家庭教师的身份转徙于德国各城市，但是从来没有放弃完全献身于文学创作的意思。1789年，他的第二部讽刺作品《魔鬼文件选读》出版了。他享到声望还要等到很晚的时候，就是要到九十年代中叶，当时他的作品已失去了他早期的讽刺的尖锐性，具有庸俗牧歌和感伤主义的色彩。

反贵族的情绪使得年轻的让·保尔接近“狂飙突进”文学运动的代表人物，“狂飙突进”运动在他献身文坛的年代已在逐渐衰落了。从一开始从事于文学起，让·保尔就是倾向急进的。

法国资产阶级革命事件加深了让·保尔对民主的同情和对封

---

<sup>①</sup> 埃拉斯穆斯(Erasmus, 1466? —1536)，文艺复兴时代欧洲有名的进步学者，《愚人颂》是攻击当时教会和神学的。

建的反抗。雅各宾党的恐怖政策没有使他象许多德国市民阶级知识界代表人物那样抛弃原先的理想，逃避到封建主和教会反动派的思想里去。在1790到1800年的德国文学界中，让·保尔几乎是孤独的。

在耶拿派浪漫主义者集团成立的年代，让·保尔坚决斥责那些反动的浪漫主义者。他的哲学立场虽然远非与唯心主义无关，但他却尖锐地斥责费希特和他的“至上的自我”，他相信现实世界是存在的而且是可知的。他不赞成那些用自己幻想出来的形象来代替描绘客观现实的浪漫主义者，特别是诺瓦利斯。里希特尔说：“脱离现实的艺术只能导向死亡或疯狂。”

席勒和歌德的“魏玛式古典主义”在这些年代里对于里希特尔也是格格不入的。在席勒和歌德的古典派创作态度中，他看出对现实的高傲态度，对形式的迷恋，以及对人类真正利益的忽视。在歌德的态度中，他看出贵族主义，这对于他这样一位德国市民阶级民主派作家是背道而驰，不可接受的。

在里希特尔生活和活动的年代，德国市民阶级的软弱性决定了作者社会政治理想的不成熟和不明确。里希特尔还看不清摆脱封建农奴制的压迫和剥削的途径，这种压迫与剥削是和金钱的统治分不开的。他的斗争的目的在于反对特权阶级和“富豪”，反对德国一些当权的小国王和他们的走狗，但是他离人民群众和人民群众的期望却是很远的，他只梦想那种极不明确的人道主义，好象人道主义就可以帮助克服一切社会的矛盾，消灭不公平的事情。里希特尔甚至想到要有一个人道的君主，来做这种改良过的社会的首领。

让·保尔热烈地欢迎九十年代初期法国革命军队给德国带来的一些进步性的改革。在德国人民进行反对拿破仑的解放斗争时

期，他是知道把德国民族解放问题和普鲁士反动思想家所进行的沙文主义宣传截然分开的少数德国市民阶级知识分子之一。

里希特尔毕生对封建制度都保持着批评的态度，从来没有依附过反动阵营。但是他生平从事文学的那个年代在德国由历史形成的那种局面，以及他作为其中代言人的那个阶级的软弱性和依赖性，都决定了他的思想发展的方向。在九十年代，当时大多数市民阶级知识分子都屈从封建主和教会的反动，里希特尔既然不能从他周围所形成的社会情况找到出路，于是开始寻求内心的妥协。1791年以后，他所有的作品《马利亚·武茨的生平》，所有的特具深刻矛盾的创作方法，都是这种内心的妥协在艺术上的表现。

在九十年代的一些故事和小说里，让·保尔竭力描写当时的真正的德国。可是他并没有走出德国那些侏儒小国、小城市及其庸俗生活以及贵族庄园生活的范围。他所描写的世界都是局部的，偏僻的：他所描写的德国现实当时本来就是如此。

里希特尔描写得最多的是城市里的市民阶级以及他们日常生活的画面。

马克思主义创始人在《德意志意识形态》里说过这样的话：“在拿破仑统治之下，德国市民仍然继续经心于他们的渺小的事务和巨大的幻觉。关于当时统治着德国的那种小商贩的精神，圣桑雀<sup>①</sup>最好去读一读让·保尔。”<sup>②</sup>让·保尔在他的小说里描写了德国市民阶级的窄狭生活，指出了德国市侩的愚笨，狭隘和怯懦（参看小说《西本克司》，1796年）。但是他的讽刺对象首先是围绕德国那些侏儒小国王朝廷的贵族阶级以及资产阶级的长老。

---

① 圣桑雀是马克思给希米特·希提尔纳所取的译名，他是小资产阶级的无政府主义的理论家。

② 《马克思恩格斯全集》，卷4，176页。



至于德国社会的下层民众——城市贫民和手工业者，农民——里希特尔却描写得较少，作者描绘他们的形象是带着热烈同情的。到了九十年代，里希特尔作品中的揭露性的倾向逐渐让位于幽默乃至玩笑（特别在《淘气的年代》里，1793），不过在一些晚年作品里（特别是在小说《巨神》里，1803），让·保尔对于偏僻小国王及其侏儒朝廷仍然创造出一些辉煌的形象。

九十年代让·保尔作品中的讽刺倾向就开始和庸俗牧歌交织在一起。他创造出一些懒散人的形象，这些人在自己身上找到了幸福，用作者自己的话来说，“从有限的情况中汲取完满的幸福”（《马利亚·武茨的生平》，1791；《昆图斯·菲克斯莱因的生平》，1795）。

在里希特尔的作品里，对当时德国现实的批评态度是和对内心和谐的追求夹杂在一起的，好象内心世界里存在着一些与世无缘的人物，足以弥补周围世界现实社会关系的丑陋。

让·保尔也认识到他的牧歌式作品和“理想的”主角的不真实，在德国庸俗城市或侏儒王国那种令人厌恶的生活里，根本就不能有这种“理想的”主角存在；他想用对于“理想的”主角作喜剧性的描写来挽救这种不真实。可是就远离现实的人物作喜剧性的描写更加深了他的牧歌式作品的乌托邦色彩。作者有时显示出感伤的、庸俗的牧歌世界遭到毁灭，例如在九十年代的小说《西本克司》里主角西本克司的生平。

两种不同的倾向在里希特尔作品里交织着，这就足以看出作者采取的思想的妥协在艺术上的反映。他非常不满意他周围的生活，但是不走出这种生活的范围而求找到理想。作者关于幽默的意义所说的话，突出地说明了他在九十年代后半期的思想立场。他说：幽默就是嘲笑人的愚蠢。但是作者已不把周围人物看作敌

人，而是把他们看作朋友。他说：“朋友的愚蠢令我们感到非常难过。难道所有的人不都是我们亲爱的朋友吗？”因此，让·保尔并没有脱离庸俗的牧歌世界，尽管他时常嘲笑它。

在他的作品中，可以看到现实主义的因素。但是这些现实主义的因素并没有克服他的感伤主义，他总是把丑恶的德国现实加以理想化。

让·保尔的语言正如他的小说形式一样，是非常具有特色的。他的作品夹杂着许多题外话，虚构的情节，完全出乎意外的飘忽任意的联想，简直没有缘故的从一个题旨到另一个题旨的转变。

海涅在他的《德国浪漫派》里有这样一句向法国读者说的话：“清楚的结构停匀的法国头脑对于这种风格不可能有任何了解。”海涅在这篇文章里还说让·保尔的风格是“晦涩的”；

让·保尔的文句是由许多小房间组成的，有时这些小房间是那么窄狭，使得这个意思和那个意思碰头时，两个意思间碰破了头脑。天花板上钉满了钩子，让·保尔把各色各样的思想都挂在上面，而墙壁上还设有许多秘密的小抽屉，这是他藏情感的地方。”<sup>①</sup>

让·保尔在用离奇的讽刺形式描写德国偏僻地方的现实情况时，创造出一种适应作品内容的离奇的语言风格，其特色在于用怪诞的比喻，五花八门的词汇，复杂的、不普通的句子构造。

里希特尔的作品有很大部分是议论和题外话。作者艺术方法的特色在这一点上表现得特别明显。海涅写过这样的话：“他给我

---

<sup>①</sup> 《海涅全集》，1935—1949，卷7，273页。

们的不是思想，他按照自己的方式把他的思维过程摊给我们看，我们看到的是他的头脑的实际活动；他提出给我们看的，与其说是思想，宁可说是头脑；在这过程中，他的俏皮话，就象他那热狂的心灵所发出的跳蚤，到处乱跳。”<sup>①</sup>

十九世纪三十年代德国资产阶级民主派作家们（伯尔纳和青年德意志派）给予让·保尔过高的估价，他们把他看作他们自己的先驱者。海涅给他的估价却比较正确，他正确地批判了里希特尔创作方法的许多特色。在俄国，里希特尔在四十年代颇受欢迎，阶级相对立的人们都时常阅读他，称赞他，这是由于里希特尔的作品所含的矛盾性。对他正确的估价，我们只有在俄国革命民主派的批评里，尤其是在别林斯基的论断里，才可以找到。

四十年代俄国反动浪漫主义有时想利用让·保尔，依据他的艺术实践；在和这种反动浪漫主义作斗争时，别林斯基着重地指出对于这位德国作家的遗产必须持批判的态度。

别林斯基指责了让·保尔的感伤的幽默遮掩了德国现实的尖锐矛盾，但是也指出他所创造的形象对于认识是有意义的。

别林斯基在1844年写道：“让·保尔在德国文学中永远确定了他的光荣的地位。……德国会永远怀着爱戴的心情追忆他，如同成年人追忆他少年时的善良而聪明的教师一样。……但是不能从这一切就断定让·保尔是个伟大的作家或是天才。他具有显著的才能，但是走的方向离奇到荒谬的程度，而且发展是畸形的。”<sup>②</sup>

别林斯基对让·保尔的作品给了深刻而锐利的评价，指出

---

① 《海涅全集》，卷7，273页。

② 《别林斯基全集》，卷8，516—517页。

他的局限性，揭露他的牧歌作风的反社会的性质：“他本质上主要的方面是情感，这情感是热烈忧思多于强韧坚固，涣散多于凝聚和服从理智，慈祥多于广博。……他的心灵主要地是内向的，静观默想的。因此，他的最高人生理想是人格内心发展的美，这人格是和社会毫无关系的。……对于这样一个人，一切都是一样，不管生活在哪里，只要不妨碍他过着自己的内心生活，他对任何社会都可以满意。”<sup>①</sup>

让·保尔的作品尽管有些矛盾和局限性，在德国贵族反动猖獗的时期却无疑是进步的。他所写的最好的作品应该属于德国文学中这样的作品一类：就是有它们存在，就足以证明在法国资产阶级革命之后，不管德国封建的和天主教的反动势力有多么强大，它并没有能彻底地熄灭民主群众反抗的呼声，也没有能彻底地镇压德国文化进步人士的抵抗。

## 德国反动浪漫主义发展的第二阶段 “海得尔堡派浪漫主义”

自从1800年起，德国浪漫派代表人物就以古德国封建社会制度的护卫者和宣传者的身份出现(蒂克，诺瓦利斯)。到了拿破仑战争时期，特别是在1806年普鲁士溃败以后，浪漫主义者的保守心理不但加深了，而且获得了新的表现形式。1809年拿破仑的侵略战争以及反外国统治者的民族斗争的开始，使得德国反动浪漫

---

<sup>①</sup> 《别林斯基全集》，卷8，517—518页(引文着重符号是作者加的)。

主义的反人民的本质完全暴露出来了。

1805年在海得尔堡城市形成了一个德国作家的团体，叫做“海得尔堡”派(或“海得尔堡”集团)浪漫主义者。从历史看，海得尔堡派代表德国反动浪漫主义发展的新阶段。

属于这一派的首先是作家阿尔尼姆和布伦坦诺以及批评家葛莱斯。在思想倾向上接近这一派的有艾兴多尔夫以及普鲁士国家主义的一个最积极的思想家和戏剧家亨利希·克莱斯特。接近这一派的还有些作家，象格林弟兄，在本质上离反动浪漫主义者很远，只是受了阿尔尼姆号召研究民间创作的口号的诱惑。<sup>①</sup>

从海得尔堡派的初期活动起，就可以看出德国反动浪漫主义发展所走的是什么方向。年轻一代浪漫主义者的思想上的启发者虽然仍是死去未久的诺瓦利斯，但是海得尔堡派在诺瓦利斯的浪漫主义系统中加进了一些修改和纠正。海得尔堡派是在维护旧秩序的斗争日益尖锐的情况下出现的，所以耶拿派浪漫主义者的反动理论到他们的手里表现为具体的政治的形式，而且显然是更赤裸的形式。

海得尔堡派作家们抛弃了施莱格尔号召创作“自由”和肯定作家无拘束地任凭己意的那套话，他们不说“大全主义”了，在理论上也不乞灵于谢林或费希特的哲学了，而是明目张胆地宣传天主教义，即谢绝尘世快乐和谦卑的思想。他们不仅不想掩饰德国的贫乏状态，而且自觉地把它加以理想化，用他们所有的创作来巩固陈腐形式的社会经济生活，使它停滞不动，并且颂扬中世纪以及它的迷信和宗教迷狂。

---

① 海得尔堡派本身存在不很久(在1808年就已解散了)。但是阿尔尼姆和布伦坦诺两人作品所特具的那些倾向还或多或少地出现于大多数德国反动浪漫主义者的作品中，一直到1815年。





功劳，“首先是浪漫派诗人打开了民间诗歌的珍贵的宝库。”<sup>①</sup>梅林的这句话，理应首先适用于阿尔尼姆和布伦坦诺在《男童的神奇号角》里所收的那些民歌。<sup>②</sup>

选本《男童的神奇号角》的印行是海得尔堡派要复兴德国中世纪艺术文化的一种纲领性的企图。这部书的完成是长期从民间口头传诵以及从民间古书和教会唱本中搜集诗歌的结果。

阿尔尼姆和布伦坦诺无疑地把旧歌词加以近代化了，其中有许多是经过改写和补充的。他们把民歌的语言和风格都改成近代的，加了一些修正。这部选本的倾向性在挑选歌词方面也可以见出，例如德国农民起义时代的政治性诗歌就完全没有选。

但是入选的诗歌也并非民间诗歌的干脆伪造，如当时有些人所说的。歌德向来很少谈论反动浪漫主义者的作品，对于《男童的神奇号角》却不但给予同情，而且在一篇非常热烈的评论里指出这部选本的诗的价值。他写道：“编选者用那样的喜爱，勤劳，鉴赏力和敏感来编纂它（选本——作者），修改它，本国人只有向他们表示感激。”<sup>③</sup>他还指出入选的作品的丰富多采，里面包括有抒情的、戏剧的和史诗的成分。

阿尔尼姆和布伦坦诺对于所搜集的诗歌虽加以增删，却还能把他们所印行的民间诗歌中形象的优美与自然流露都表达出来。海涅对于德国反动浪漫主义本是一个无情的批评者，他揭发了它的代表人物的作品的封建的和天主教的基础，很好地揭示了海得

---

① 弗·梅林《德国史》莫斯科，1923，132—133页。

② 《男童的神奇号角》第一集在1805年出版，第二、三集在1808年出版。

③ 《歌德全集》1937，卷10，575页。

尔堡派作品的思想意义，<sup>①</sup>但是谈到选本《男童的神奇号角》，却满口称赞。

海涅写道：“在题名为《男童的神奇号角》那部书里面，他们两人合选了一些民歌，有时是从人民口里听来的，有时是从活页歌片和珍贵印本里选出来的。这部书是很值得称赞的。它包括了德国人灵魂的最动人的精华。”<sup>②</sup>“在这些歌里，可以听出德国人民的心脏的跳动。德国人民所有的阴暗的欢乐和愚笨的聪明都在这里揭出来了。这里沸腾着德国人的愤怒，响着德国人的嘲笑，响着德国人爱情的吻声。”<sup>③</sup>

葛莱斯所印行的一些“民间书”却是另一性质的东西。这些书却不能看作真正的民间创作。年轻的恩格斯曾写过这样的话：

“浪漫主义者所感到兴趣的只是这些东西的诗的内容，至于它们作为简单民间书的意义，他们是不能了解的，这从葛莱斯专论这个题目的著作中就可以看出。”<sup>④</sup>

浪漫主义者所印行的民间书并没有真正的民间精神。它们只是艺术的矫揉造作，缺乏民间创作的优点。

海得尔堡派的首领和奠基人是阿沁·封·阿尔尼姆（1781—1831）。他是十九世纪初期德国文学界中一个最彻底的维护贵族阶级反动的宣传者。他本是一个顽固的普鲁士国家主义者和反动

---

① 海涅正确地着重指出这样一个情况：《男童的神奇号角》是阿尔尼姆和布伦坦诺两人著作中唯一的一部有价值的书。“他（布伦坦诺一作者）隐居在法兰克福，作天主教宣传机构的一名通讯员。他的名字近来已几乎被人忘掉了，只是谈到他和他的亡友阿尔尼姆合编的民歌，人们才想起他的名字。”（《海涅全集》卷7，250页）。

② 《海涅全集》卷7，250页。

③ 《海涅全集》卷7，252页。

④ 《马克思恩格斯全集》，卷2，27页。

派。作为作家，他看出他的使命——用他自己的话来说——就在于“在布兰登堡<sup>①</sup>的土地上，替艺术造一座坚固的堡垒”，换句话说，使艺术服从普鲁士反动的任务。

作为作家，阿尔尼姆的积极活动是在1805到1814年的时期。文学创作对于他只是维护宗法制的旧德国的斗争手段之一。在1805年，他不仅是海得尔堡派的创始人，而且是他们的鼓舞者，因为他对他们的政治目标和任务是认识得最清楚的一个人。

阿尔尼姆认为海得尔堡派的基本任务是“复兴民间诗歌”，并且通过它来复兴“德国民族精神”，这对于阿尔尼姆就等于说，恢复宗法制的传统并且巩固德国封建制度。对于这种复兴的最后目的，他认识得很清楚，他广泛宣传，对“民间”文学加以歪曲，使其能够肯定封建君主专政制度，并且抗拒进步文学的影响。

阿尔尼姆给自己定的目标是复兴德国中世纪的民间艺术文化，因为这是可以保障“古德国”停滞不动的。在他的继民歌选本而发表的小说中（《罗越斯伯爵夫人》，《皇冠的守护者们》）以及故事（《埃及的伊萨贝拉》）中，阿尔尼姆始终一贯地宣传天主教、国家主义以及“古德国”的整个思想体系。他在这些作品里显出了他对于城市文化以及对于整个“法国”思想系统（即资产阶级革命的思想）所抱的深仇大恨。

和阿尔尼姆的名字分不开的是克莱蒙斯·布伦坦诺（1778—1842）。

象蒂克和施莱格尔一样，布伦坦诺也是由于历史的弱点而完全服从贵族阶级思想影响的一个德国市民阶级的知识分子。他用

---

<sup>①</sup> 布兰登堡原是普鲁士的一省。

他所有的创作服务于阿尔尼姆在1805到1814年替浪漫派作家所定的任务。他和阿尔尼姆合作，搜集和修改民歌。按照阿尔尼姆的明白指示，他参加“德国排外”那种沙文主义的宣传，把中世纪贫乏状态加以理想化，利用民间创作来为贵族阶级反动势力服务。

布伦坦诺本是一个有才能的抒情诗人，他把他的诗才拿来宣传天主教。从1807年到1809年，他创作了一部连环的故事诗，叫做《花冠传奇》（没有写完他就死了），他把完成这部作品的计划作为他终生的主要目的。按照布伦坦诺的计划，这些天主教的“传奇”应该“以《伪经》的宗教诗体，以一系列的浪漫的情节”反映出全人类的生活。他希望创造出一种“新的基督教的史诗”。

布伦坦诺先以抒情诗人的资格开始文学活动，后来写了一些故事诗，比从前更时常转到天主教道德的宣传，大吹大擂地颂扬天主教道德，硬说它是“民间精神”的表现，是德国民族的道德。在他的这些天主教的故事诗里，布伦坦诺把读者引到粉饰过去的宗法制的世界里去，远离当时德国的现实。

布伦坦诺的故事中典型的形象可以举《忠实的卡斯帕尔和美丽的安纳尔的故事》为例。故事中的人物都是从人民中来的：卡斯帕尔是个兵士，而他的未婚妻安纳尔是个农民的女儿。这两人都因为服从他们所了解的忠实和荣誉，牺牲了性命。卡斯帕尔的死是由于受到亲戚的侮辱；责任心使他不得不开枪自杀；安纳尔受到死刑，因为她被控告的罪行的真正犯人是格罗森伯爵，而她认为隐瞒他的名字是正确的，不肯说出。安纳尔和卡斯帕尔的道德观就是基督教提倡抛弃尘世快乐、忍受和顺从的道德观。农民意识中最落后的品质被作者说成为人民的智慧，大吹大擂地宣称这些是一切伦理规范所必要的东西。故事中还用一个老太婆的



形象，她很独特地评论发生的事件，突出地显出作者极端反动的用意；老太婆在这些事件的主角面前所显出的极端镇静，她对人世间的漠不关怀，对上帝的绝对服从，都被认为是人民智慧的最高的表现，是值得效法的。

海得尔堡派分子特别积极的活动是在普鲁士溃败以后的年代里。

1808年，海德堡派浪漫主义的领袖和鼓舞者阿尔尼姆和葛莱尔斯主办了一个反动的刊物——《隐士报》，他们宣称刊物的基本任务是“颂扬一切公众和人民的最高品德”。普鲁士国家主义者克莱斯特和米勒所发行的刊物——《晚报》，也抱着同样的方针，保卫等级制的利益和君主专制，反对革命，颂扬骑士道德和贵族统治下的德国的伟大。1810年，米勒、阿尔尼姆和布伦坦诺又创办了一个刊物，叫做《德国宴会》，在它的“爱国”席上只准吃“由基督教信仰产生出来的男子汉的忠实和善良的性情”。这刊物在解放战争中积极宣传普鲁士排外，变成了反对斯太因和嘉敦堡的自由派改良政策的活动中心之一。

德国浪漫派史学家里斯和亨利·勒俄，两个极端的国家主义者，也象文学家们一样，都颂扬中世纪，自觉地把德国民族过去时代加以歪曲和理想化，借以维护封建阶级利益。<sup>①</sup>

---

① 马克思年轻时揭露这批史学家，曾写过下面的诗：

瞧，从查尔河上游岸边来的勒俄先生，

天使头子们都承认他的虔诚，

他根据信仰，向黑格尔的门徒们开火，

他根据信仰，护卫教会和皇帝的宝座，

他根据信仰，要把乌糟的世界史重修，

让天上的神光在里面照耀不朽。 《马克思恩格斯全集》卷2，210页。

贵族阶级的浪漫派的历史学对历史经验故意加以任意的歪曲，想借此证明要改变德国政治社会结构是危险的，并且维护中世纪的等级特权以及德国的政治分裂状态。

到了德国真正爱国者反对外国侵略者的斗争转变为普鲁士国王正式宣布的战争，“在生活和艺术中仇视法国的一切而颂扬德国的一切的那个学派，”海涅说，“就快到最繁荣的时期了。”<sup>①</sup>

### 雅科布和威廉·格林兄弟

接近海得尔堡派的渊博的语言学者雅科布(1785—1863)和威廉·格林(1786—1859)兄弟两人的一切活动就具有不同的意义。格林兄弟之所以接近海得尔堡派，只是因为受了阿尔尼姆的广泛宣传研究民间古代东西和德国民间创作的口号所吸引。他们对待民歌所采取的立场是和德国贵族反动派文学代表人物替天主教和中世纪贫乏状态进行荒谬宣传的立场不同的。格林兄弟的世界观虽然现出矛盾，他们却较接近自由派市民阶级，从来不象阿尔尼姆和布伦坦诺那样替贵族反动派进行战斗性的宣传。

格林兄弟的语言学理论显出他们的世界观是唯心主义的。他们认为民间神话、传说和童话都是了解得很抽象的“民间精神”的表现，但是在搜集民间创作文献和研究编辑所选的旧材料时，他们不仅没有犯海得尔堡派所经常犯的对民间创作的歪曲，而且

---

<sup>①</sup> 《海涅全集》卷7，178页。

要求严格遵照民间文学素材的风格，保存它的内容，不肯加以雕凿，改变意思或是改写。<sup>①</sup>

格林兄弟所编的两卷《儿童与家庭童话集》(1812—1814)可以说是他们最重要的工作。这部书是长期搜集散文民间口头传说的结果。在序文里，格林兄弟说到童话是民间创作中最珍贵的文献，主张必须精确地传达原文。

海得尔堡派浪漫主义者拿民间创作来适应贵族阶级的反动要求，特别是阿尔尼姆或布伦坦诺歪曲民间童话，用捏造的民间题材来掩盖对于普鲁士封建制度的理想化，把顺从命运、驯良和恭顺说成“民间精神”、“原始德国”传统的特色。格林兄弟和这种作风是背道而驰的。在格林兄弟所搜集的童话里，人民群众的愿望以及人民反抗自己所受的剥削和统治阶级所享受的特权的呼声都很清楚地表达出来了。他们的童话不是经过雕凿的，而是民间童话的有艺术性的转述。

格林童话的主角都是民间人物，但是这些人物并不是压坏了的、服从命运的驯良的人，甘心忍受德国贵族和教士的任何压迫和任何恣意横行的人。童话中的农民往往是富农家的小工、雇农或贫农，绝对不是顺从主人意旨的“小兄弟们”，而是从人民中

---

① 象十九世纪一十年代许多倾向自由派的德国市民阶级知识分子代表人物一样，格林兄弟在世界观上现出明显的矛盾。他们虽不赞成海得尔堡派的极端反动的观点，可是同时不仅对德国过去时代加以理想化，而且还谈到“印度日耳曼种族”。格林兄弟认为德国民间精神要在未受城市文化“腐蚀”的农民创作中才表现出来。最后，格林兄弟责备启蒙运动者运用“一般人类”的概念是不科学的。他们还把德国过去和现在的社会形式说成是“由历史形成的”，因此就是合乎规律的。在另一方面，到了另一个历史阶段(1837年)，格林兄弟也的确反对汉诺威王朝国王修改宪法的宣誓，因此马上就被剥夺了哥丁根大学教授的职位。格林兄弟的大功绩在于他们关于语言学的著作。他们替德国语言极其丰富的方言的研究奠定了基础。

来的聪明、伶俐、勇敢、言语很尖锐的人，经常愚弄主人而且有时意识到自己比主人优越。格林童话的主角，忠实于民间传统，认为自己有资格愚弄主人，嘲笑主人，和接受到的命令相反而行。他们不是地主、教士或富农手中的盲目的工具，而是信任自己的理智而且按照理智行事的人。

在《年轻的巨人》那篇童话里，一位农民的儿子，爱劳动，身强力壮，到一个村长家去做工，和主人约定不要工资，只要有权利一年打主人三拳。

村长和村长太太想尽方法，想推延挨打的时间。由于天生的机智和农民特有的智谋，这位农民就没有受到地主贪婪的危害。到了故事的结局，那一对吝啬鬼须给正当酬报的一幕揭开来了。这位小工说，他办了事，希望把账算清。

村长一听到这话，就吓得魂不附体，怎么也安静不下来。他把小窗子打开，想呼吸一点新鲜空气，但是没等他呼吸，那老工人就朝后来一拳，把他打得飞到窗外，一直飞到天空里，越飞越高，后来竟完全看不见了。于是那老工人就向村长太太说：

“他要是不回来，你就该挨剩下的一拳。”

说到就做到，他给了她一拳，因为她身子比丈夫轻、一拳打到窗外之后，她飞得更高。

《修道士和山查》那篇童话是特具意义的。格林兄弟在这篇里揭示了人民仇恨贪吝地主和贪婪、虚伪的教士的颠扑不破的理由。他们在这篇故事里，用寥寥数笔刻画出现实界一些典型的现象：例如富农的贪吝，他欺骗替他忠实服务了三年的雇工，流浪

的修道士的贪婪；审判官的偏私，在他面前一方面站着雇工，另一方面站着教会代表。这篇故事虽然充满着愉快的幽默，却很清楚地显出创作故事的人民对于所写人物的态度。

在大多数格林童话里，可以见出平常老百姓的讲理和诚实可靠，这种人却常被人毫无道理地看作傻瓜（《古怪的音乐家》，《穷工人和磨子》，《小猫》），同时穷人的仁慈经常和富人的残忍摆在一起对比（《穷人与富人》）。

正如在民间童话里一样，虚构和幻想在格林童话里是艺术形式的主要因素。在格林兄弟所搜集的童话之中，除掉一些写日常生活的童话里幻想成分比较轻微之外，也还有些写神怪的，其中离奇光怪的幻想便是主要的成分。即使在这些神怪的故事里，战胜最艰难的障碍的主角们也表现出高贵的道德品质，大半远不象海得尔堡派浪漫主义者所喜欢强调的那些品质。这些故事用寓言的形式表现出人民对于正义对非正义的最后胜利的信心（《三根金发的魔鬼》，《亨塞尔和格莱特尔》，《白蛇》，《拉彭泽尔》等等）。在格林童话里，无论是写日常生活的还是写神怪的，主角都由于聪明，伶俐，机智而战胜了他们道路上的一切危险和困难。

在格林童话里，正如在民间童话里那样，动物成为人的奇妙的助手。有时人与人的关系是用寓言的形式通过动物故事表现出来的（《狐狸和七只小山羊》）。由于格林兄弟传达民间创作既不加以歪曲，又不利用它来适应反动思想的要求，所以他们的童话不仅和海得尔堡派的歪曲有别，保存了社会不平等这一类主题，而且用颂扬智慧和讽刺愚蠢来反对反动浪漫主义的一般倾向，反动浪漫主义的目的在于宣传反理性主义，诋毁理智。

恩格斯在他早年论德国文学的文章里曾热烈地称道格林童



话：

自从我熟习德国北部草原之后，我才真正地懂得了格林童话。几乎在所有的这些童话里都可以见出它们产生在这种地方的痕迹，这地方一到夜晚就看不见人的生活，而人民幻想所创造的那些令人畏惧的无定形的作品就在这地方孕育出来，这地方之荒凉就在白天里也会叫人害怕的。这些作品体现了草原上孤独的居民在这样风号雨啸的夜里在祖国的土地上散步或是从高楼上眺望一片荒凉的景象时心中所起的情绪。那时候从幼小就留下来的关于草原风雨夜的印象就复现在他的面前，就采取了这些童话的形式。在莱因或是西瓦比亚地带，你就不会听到民间童话产生的秘密消息，而在这里每一个闪电的夜——亮晃晃的闪电的夜——象劳伯所说的，都用雷霆的语言重复着这秘密消息。①

### 亨利希·克莱斯特

著名的德国作家和剧作家亨利希·克莱斯特(1777—1811)和任何一个浪漫主义者的派别或集团都没有直接的联系，在世界观上却接近于海得尔堡派。作为一个艺术家，克莱斯特比多数海得尔堡派浪漫主义者都较有才能，但是他的才能不仅为他的反动的世界观所削弱，而且到了他的创作生涯的终点，为他的反动的世

---

① 《马克思恩格斯全集》，卷2，56页。

界观所箝制了。歌德不欢喜克莱斯特的颓废倾向，说他是“生来是美丽的躯体，但是病到不可救药”。

克莱斯特是个爱国者，但是他的爱国主义来自对法国的深仇大恨，带有很明显的国家主义的反动性。梅林写过这样的话：“当外国侵略者的刀剑完成了德国资产阶级自己无力完成的事业时，当拿破仑的外国统治从德国土地上扫清了一切污秽，以便自己在德国一切阶级身上加上不可忍受的负担时，浪漫派就反映出当时情况的这种奇怪的两面性。资产阶级的民族利益和社会利益不可调和地互相矛盾，这个阶级不加强国内枷锁的压迫，就无法摆脱外国的枷锁。浪漫派文学领袖们枉费心机地企图……利用歪曲了的天才和臭名昭彰的暗讽来填补这个难以跨越的鸿沟，他们枉费心机地在各时代各民族的文学中寻求可以稳实依靠的土壤。浪漫派只有在中世纪的‘浸着微光的魔怪的黑夜’里才能找到这种土壤，只有在这里他们才能找到他们的民族主义的理想。但是中世纪是贵族和教士独占的阶级统治时期。因此民族利益和社会利益的矛盾就绝对找不到解决。”<sup>①</sup>梅林看出这个矛盾就是克莱斯特毁灭的原因，他变成了“疯狂和自杀的牺牲品”。

克莱斯特出身于东普鲁士的贵族。在十七岁，他就参加了反对法兰西共和国的战役，不仅极端仇恨拿破仑，想对他进行暗杀，而且号召“把法国人象疯狗一样毁灭掉”。

作为一个富于战斗性的、不妥协的贵族，克莱斯特的心情是反动的，这在1806年普鲁士在耶拿战役中溃败之后表现得特别强烈。在这些年代，他的爱国情绪变成了盲目的国家主义。退役以后，克莱斯特就进了大学，他的特别目的就在为向法国资产阶级革

---

<sup>①</sup> 梅林《文学批评论文集》，1934，苏联科学院，卷1，726页。

命进行斗争作理论的准备。做了政论作家之后，克莱斯特不仅进行疯狂的宣传要德国排外，而且做了贵族反对党的领袖，反对斯太因和嘉敦堡的普鲁士党的改良措施。

克莱斯特的反动心情不仅销毁了他作为艺术家的力量，而且导致他的身躯的毁灭。当1811年普鲁士政府和拿破仑缔结联盟反对俄国并且用严厉的检查措施压制贵族不让他们表现不满情绪时，克莱斯特所有的国家主义的和观念都一败涂地了。他被迫停止他的政论写作的活动，深深感到自己的孤独，就在这种心情的影响之下，以自杀结果了生命。

克莱斯特的文学生涯开始于1801年；到1807年他才和浪漫派接近，但是不久就离开他们了。他的第一部剧本是《希罗芬希坦的家庭》，这部剧本成为他的一系列的其它剧本的模范，和它们统称为“命运剧”或“命运悲剧”。①

从1801年到1806年之间，他所有的剧本——《施罗芬施泰因一家》，《海尔布隆的小凯蒂》，《彭忒西勒亚》——都显出这位确有才能的德国剧作家在世界观上是非常颓废的，没有前途的。

这三部剧本的基本主题都是极端的孤独和个性脱离现实。受了康德的“事物本质不可知”的思想的影响，作者想用他所创造的一切形象来肯定一个思想，就是人与人互不了解所造成的鸿沟是不可逾越的。克莱斯特诋毁理智，认为起决定性作用的是本能和情欲；他的剧本中主角都只受完全把他们控制住的情欲所操纵（《彭忒西勒亚》）。骨子里呢，象作者所企图显示的，这些主角们在命运的面前都毫无力量，命运是不可战胜的，它决定一切。不

---

① 克莱斯特的剧本之所以叫做“命运悲剧”，因为它们都贯注着同样的主题，就是在命运之前，人好象是软弱无力的。

管这个人或那个人的意愿和希冀如何(《施罗芬施泰因一家》)。

克莱斯特的阴暗的命运主义反映出他对人类社会发展的反动观点。他用命运,不可动摇的命运的观念代替了社会发展的规律性。

象海得尔堡派浪漫主义者一样,克莱斯特由于他的政治方向也颂扬天主教的中世纪,把忠贞、恭顺和谦卑捧成最高美德(《海尔布隆的小凯蒂》)。同时,他大肆宣扬中世纪所有的野蛮的、侵略性的东西,赞赏中世纪里人的兽性本能的表现。

克莱斯特不能创造出真正戏剧性的冲突,因为他不能提高到能反映现实的真实画面。在他的剧本里,病态的过火行为和变态心理的经验的描写代替了心理的分析。有一个情况是远非出于偶然的,就是克莱斯特的“命运剧”后来成了德国颓废派剧作家的模范,这派剧作家们所描写的都是臆造的人格孤独和把人完全控制住、使人毁灭的病态的情欲。

象所有的德国反动派浪漫主义者一样,克莱斯特也注意到民间文学,把它的意义加以更改,想使它适合他自己的目的。但是这种对于民间创作源泉的注意也发生了功效。象阿尔尼姆和布伦坦诺印行德国民歌,对民歌的处理虽然无疑地是任意武断的,但是终不能彻底歪曲民间创作的美点那样,克莱斯特从民间创作中也吸收了一些健康的、有益的影响。根据民间材料写的作品不仅是克莱斯特遗产中最优良的部分,而且也显出他的其它作品完全没有的现实主义的特色。

根据民间的编年纪事,克莱斯特写了一篇故事,叫做《米夏埃尔·科尔哈斯》。在此以前写成的喜剧《破瓮记》也是利用民间创作的尝试。

喜剧《破瓮记》(1803年)在克莱斯特的剧本中占着特殊的地

位。这部剧本的题材是这样的：乡村审判官亚当碰到一种滑稽的情境，他被迫受理一个案件，而在这个案件中犯人就是他自己。原来他在一天夜里偷藏在农民鲁卜列希特的未婚妻艾娃的房里，无意中把艾娃母亲玛特所珍爱的一个瓮打碎了。在监审官瓦尔特列席的情况下，亚当企图遮掩自己的罪行，但是一步接着一地把自己暴露出来了。按照作者的计划，瓦尔特应该主持真正的公道，惩罚罪犯，保护无辜。

和克莱斯特所有的剧本都不同，《破瓮记》是一部快乐活泼的、充满着强烈的民间幽默的喜剧。剧中的喜剧性在于作者把主角安放在里面的情境，以及构成故事情节的出发点（审判官处在被审判的地位）。

在描写德国地方风俗方面，克莱斯特显出了一些现实主义的特色，但是他却没有揭示出应该做冲突基础的社会矛盾。亚当只是作为一位落在滑稽情境中的淫荡者出现在观众或读者的面前。至于社会内容——一方面是农民女儿（艾娃）的无权地位，另一方面是宗法式的司法秩序的任意武断（亚当）——却完全没有着重指出或揭发。

上文已经提过，故事《米夏埃尔·科尔哈斯》是根据中世纪德国编年纪事写成的。科尔哈斯是德国内地的一个马贩。他在村子里有一所小庄屋，“他在这里面太太平平地过活，经营他的职业……他的邻居中没有一个人看到他的善行和正直的品德而不感到欢喜”。但是骑士封·屈龙克非法地掠去他的两匹马，他向选帝侯诉冤，选帝侯却置之不理。他向法庭告状也是枉然。他痛恨之余，就做了强盗，焚掠城市，使整个社会都惊惶起来了。古编年纪事中的故事经过克莱斯特的改写就改变得很。在古编年纪事里原来有些社会反抗的因素，全篇都带有反封建的性质，可是到



了克莱斯特的手里，这种倾向就改掉了。按照克莱斯特的说法，科尔哈斯之所以变为强盗和叛徒是由于正义感的过分发展：“如果他在一个善行中没走到极端，世上的人就会怀着祝福的心情纪念他。可是正义倒使他变成了一个强盗和杀人犯。”故事中关于封建主专横的描写还显出一些采自民间纪事的正确的特点。但是依这本故事所描写的、封建主所畏惧的对象科尔哈斯之所以向封建主斗争，并不是因为他们是人民的横蛮无耻的压迫者，而是因为他们抽象的“正义”的破坏者。

故事的收场突出地说明了克莱斯特对民间故事所作的反动的解释：布兰登堡的选帝侯好象是要纠正萨克森的选帝侯的错误，替科尔哈斯申了冤，把掠去的马还了他，科尔哈斯马上就妥协了，甘愿受死刑，还责备“自己的”正义观念错误，承认自己犯了破坏法律的罪。事实上这种收场就取消了科尔哈斯斗争的社会内容，还不仅如此，克莱斯特想用这种收场来替封建法律和整个封建制度辩护，号召人服从它。

在1808到1810年普鲁士反动派对政府的自由派改革措施大肆攻击的时期，作为积极为这种攻击作宣传的克莱斯特在他作品中所现出的国家主义的倾向就更加强烈了。就是在这个时期，他写出了他的条顿民族主义的、沙文主义的、后来被纳粹匪帮捧为德国文学最高成就的剧本《赫尔曼战役》（1808年）以及把普鲁士精神当作神来歌颂的《洪堡王子》（1810年）。按照梅林的正确的批评，克莱斯特借这些剧本“想把古普鲁士精神——那种粗鲁和愚笨的混合——提升到艺术的境界”。

克莱斯特的国家主义的剧本是丝毫没有艺术价值的。他在《赫尔曼的战役》里之所以描写这位赫鲁斯族的酋长打败罗马人的战绩，是想借此显示这次日耳曼人与罗马人的斗争就是拉丁民

族与日尔曼民族斗争的老根，号召要毁灭一切日尔曼的敌人，特别是法国人。他这部剧本是沙文主义原则的肆无忌惮的宣传。

在剧本《洪堡王子》里，克莱斯特歌颂十七世纪布兰登堡君主的强盗行为，煽动要使一切个人利益服从建立普鲁士统治的斗争。

象在《赫尔曼战役》里一样，为着要便利宣传普鲁士国家主义，历史事实被歪曲了，涂改了。

十九世纪末资产阶级的颓废派都把克莱斯特的剧本奉为模范。德国帝国主义竭力广泛印行克莱斯特的作品。法西斯主义宣传者把他的沙文主义的剧本捧成“真正德国”艺术的古典范例。

## 维也纳会议后的德国文学

(1815—1830)

拿破仑战争之后，德国经过了一个长期的、疯狂的、封建的、君主专制的反动。

在工业方面先进的德国省分里，工业生产的推广，工业资产阶级的成长以及无产阶级的诞生都要到十九世纪20年代才能看到。

尽管政治分裂和封建君主专制的统治阻碍了德国资本主义的发展，尽管德国资产阶级在发展方面仍不仅大大落后于英国资产阶级，而且也大大落后于法国资产阶级，但是到了20年代，推广工业生产的时期却到来了，先进的工业区分别建立了(萨克森区，西里西亚区和莱因区)。德国资产阶级在政治上虽仍完全无权，但在经济上在这些年代里却显著地加强了。不过在维也纳会议(1815年)后，德国进入疯狂的封建君主专政反动的情况之下，反

对派的民主的文学发展是非常迟缓的。

自由思想的一切形式的表现都马上就被德国政府镇压下去了。进步的作家们在梅特涅军警统治的精神气氛中都闷得出不来气。反动浪漫主义的徒子徒孙们仍在写作——即所谓“施瓦本派”诗人，后来海涅在他的讽刺诗里曾加以无情的嘲笑。<sup>①</sup>在十九世纪头10年代末，德国文坛上出现了反动浪漫主义的一个最大的代表，就是霍夫曼。从头10年到20年代，这整个时期就是反对派的、反封建的文学这个新流派的诞生时期。在这些年代里，一方面霍夫曼在开始写作，另一方面德国进步浪漫主义的卓越的代表沙米索，也在驰名。到了20年代，年轻的海涅开始了他的创作活动。

德国革命民主文学的发展虽然很微弱，但是这派文学的出现以及20年代在德国发生的社会关系的变动，造成了这个时期进步文学的上升。

### 艾恩斯特·泰渥多·阿玛戴乌斯·霍夫曼

(1776—1822)

在海得尔堡派已经解散，而克莱斯特还在写他最后的国家主义剧本的年代，霍夫曼就在文坛上露头角了。霍夫曼作品中实际的思想也和诺伐利斯的作品一样是反动的，但是霍夫曼走上反动浪漫主义的道路却和蒂克或诺瓦利斯、阿尔尼姆或克莱斯特的道

---

① 在德国浪漫主义发展的最后阶段形成了一系列的派别，其中柏林派主要以沙米索的活动而著名，另外一派是贵族浪漫主义的徒孙乌芬德所领导的，诗人莱瑙和谷鲁恩也属于这一派。

路都不相同。作为一个艺术家，霍夫曼在德国反动的浪漫主义者之中是最有才华的。

日丹诺夫在《关于〈星〉与〈列宁格勒〉两杂志的报告》里，说到阿克梅主义<sup>①</sup>的来源，说到《谢拉皮翁兄弟》派的作家们，把霍夫曼称为颓废派的直系祖先之一。“不论阿克梅派也好，‘谢拉皮翁兄弟’也好，他们的共同祖先都是霍夫曼——贵族沙龙颓废主义和神秘主义的创始者之一。”<sup>②</sup>苏联文艺学里关于整个德国反动浪漫主义的概念完全符合日丹诺夫同志的判定。

如上所述，德国浪漫派作家正如十八世纪末德国唯心主义代表人物一样，都是反对法国革命的贵族反动派的代言人。霍夫曼所隶属的德国资产阶级知识界，在法国革命以及随之而来的拿破仑战争的年代中，都依附了反动贵族阶级。承认了贵族反动阶级在思想上的领导权。

二十世纪欧洲颓废派采用了整个德国反动浪漫主义。如果霍夫曼以外还可以把克莱斯特也算作颓废主义的创始者之一，那么其余的德国反动浪漫主义者也或多或少地是颓废主义的先驱。

德国民主诗人海涅的言论在这里还是正确的。海涅在诺瓦利斯的“玄学的”故事和霍夫曼的幻想的故事之中看出了某种共同点。他在《论浪漫派》那本书里写道：“巨人安泰只要脚还是踏着他的母亲大地时，就是不可战胜的；但是等到海格力斯一旦把他举到空中，他就马上失去了力量。诗人也是如此，当他还没有脱离现实的土壤时，他才雄强有力；只要他开始飞升到青雾里，他就变成软弱无力了。”

---

① 象征派的流派，“阿克梅”来自希腊文，意思是“峰顶”。

② 日丹诺夫：《关于〈星〉与〈列宁格勒〉两杂志的报告》，《苏联文学艺术问题》，人民文学出版社，49页。

“这两位诗人(霍夫曼和诺瓦利斯——作者)的最大的类似点在于他们的诗都是特别病态的。诺瓦利斯的诗篇上的那一薄层玫瑰色并不是健康的颜色，而是肺病患者的绯红色，霍夫曼的‘幻想的故事’上面的涂色也不是天才的热火，而是寒热病的发烧。”<sup>①</sup>

但是霍夫曼的作品要远比诺瓦利斯的作品复杂。诺瓦利斯在他的抒情的故事里歪曲了现实的画面，而霍夫曼在他的作品里却不能不反映出活在他意识里的那些深刻的矛盾。诺瓦利斯竭力要巩固德国的贫乏状态，有意识地为封建的德国辩护。霍夫曼却不然，他怀着灰恨的心情去看他周围的现实，但是找不到路径和这种现实作斗争，只拿虚幻的见解和反理性的梦想来对抗封建的和市侩的德国现实。他所创造的形象有许多很近于对当时德国贫乏状态的讽刺，但是他的一般的对反理性的世界的向往决定了他的遗产所含的反动的社会意义。

霍夫曼出现在文坛，是在欧洲历史的黯淡时期，当时反动势力不仅控制了德国，而且还控制了西欧多数国家。他开始写作是在拿破仑侵略战争时期，而他结束他的文学活动是在神圣同盟企图在欧洲镇压革命运动的年代。

霍夫曼的生平可以帮助我们了解他的作品。霍夫曼的生活途程对于生活在法国资产阶级革命和拿破仑战争时期的多数德国市民阶级的知识分子，是很典型的。

他的童年和学生时代是在肯尼斯堡他伯父家里渡过的。他伯父是个狭隘的学究和愚鲁的庸人。霍夫曼爱上了文学和艺术，但是大学毕业之后，不得不在普鲁士机关里开始职员职业。在很多年中，他在一些偏僻的德国城市和波兰(他在勃洛茨基住了几

---

<sup>①</sup> 《海涅全集》，卷7，243页。



年)流浪着,在司法机关服务,稍有一点闲空,他就从事他所爱好的音乐。①

无论是他的公开的言论,还是他所创造的形象,都足以证明霍夫曼对他周围的德国现实怀着多么深的厌恨。但是他忽略了许多现象,而这些现象是造成当时德国政体的可恨面貌的。本来对待德国的贫乏状态抱着批评的态度,霍夫曼却没有看到普鲁士如何残酷地奴役波兰。他说到半封建的德国现实如何庸俗,但是存在着“超然”的幻想,在发生重要历史事件的日子里,他宣布自己对政治漠不关心,眼看德国人民对拿破仑和外国侵略者统治所进行的民族解放斗争而不闻不问。对于环境的厌恨,在他心里所产生的不是义愤和反抗情绪,而是绝望和恐惧,象他的作品所显示的那样。

霍夫曼的初期的中篇小说《骑士格纽克》、《唐·璜》等,是在1809到1810年在滂堡写的。他的较早期的作品搜集在一个小说集里,叫做《卡罗特式的幻想篇》(1814—1815)。②就在1815年,他写了《金罐》。在他的最后八年里,他住在柏林,依附柏林派浪漫主义者(富凯,沙米索),这时他写了他的最著名的作品《魔鬼的长生丹》(1815—1816),《小查克斯》(1819),《谢拉皮翁兄弟》(1819—1821),《公猫摩尔的人生观,附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》(1820—1822)。霍夫曼的作品表现出对德国现实的投降,在这种现实中发号施令的是普鲁士贵族,而无权的庸俗人在窒息的办公室里枯坐着。霍夫曼找不到别的出路来摆脱德国的穷困,只能逃避到用自己的黯淡的幻想和完全妄诞

---

① 霍夫曼不仅是个作家,而且是个有才能的作曲家,他成了浪漫派音乐批评的创始人。

② 卡罗特是十七世纪初的法国画家和版画家。

的梦想所建立的世界里去。

霍夫曼之所以起这些幻梦的理由，在车尔尼雪夫斯基的论文《俄国人赴约会》里得到了透辟的分析。他写道：“对于人来说，与其不在社会事业的思想影响之下，不在参加社会事业所唤起的情绪影响之下发展，那就宁可不发展。……如果我从这个观点来观察人，离开他们对于公民活动的参预，他们对于我表达什么意义呢？我对于人和人生会得到什么样的概念呢？前些时候霍夫曼在我国受到过赞赏，他说到皮里格里努斯·提斯先生的眼睛由于一种奇遇变成了有显微镜的力量，因此他对于人们的了解变成什么样的那篇故事也翻译出来了。①优美，高尚，德行，爱情，友谊——一切美好的、伟大的东西对于这位先生都一去无踪了。不管他看到什么人：是男人，在他的眼里就都是卑鄙的懦夫或欺诈的阴谋鬼；是女人，在他的眼里就都是淫荡妇。所有的人都是欺骗者和自私自利者，渺小到不能再渺小，卑鄙到不能再卑鄙。这种可怕的故事在什么样人的头脑里才想得出来呢？他只能是这样的一个人：他看到的只是德国人所说的‘小市民气’，只是毫不参加社会事业、紧紧地局限在私人利益的小圈子里、丧失了一切比鸡毛蒜皮再大一点事情的意义的任何一种人的生活。”②

看到周围庸俗人的世界，霍夫曼由绝望而逐渐转到发狂。现实世界在他看来只是一场丑恶的、带假面具的跳舞，令人作呕，但是他并不对它加以反抗，而只是逃到幻觉的世界里去。周围生活的庸俗在他的作品里变成一些恶梦似的形象。“对于霍夫曼，到处都只看见鬼影”，这还是海涅说的，“这些鬼影从每一个中国茶杯里，从每一个市民的假发里向他点头。他有本领召唤坟墓

① 提斯是霍夫曼的故事《跳蚤师傅》里面的主角。

② 车尔尼雪夫斯基：《哲学文选》，莫斯科，1950，卷2，232页。

里的陈死人，但是生活本身却象黑鬼一样把他推开。整个自然界在他眼里都变成了改变形状的哈哈镜。他的全集不是别的，只是可怕的苦闷的哀号，装成二十大卷。不管他那些滑稽的假面具，霍夫曼仍然是经常地紧紧抓住尘世生活。”

霍夫曼本来具有很大的艺术才能，他在作品中表现出十九世纪头25年中德国现实在德国市民阶级的意识中所产生的矛盾。他的作品反映了市民阶级知识分子对德国生活庸俗和狭隘所怀的厌恶，而同时也表现了他们的软弱无力，不能向这种贫乏状态进行斗争。霍夫曼以厌恶的心情谈到当时使他恐惧和嫌弃的德国现实，以深刻的讽刺描绘了这种现实的典型的表现，但是他却没有找到出路。在他自己臆造的幻想世界里翻来复去，他却没在那里面找到他所希冀的和谐。

霍夫曼用反动的哲学抽象概念来把当时生活的社会矛盾固定下来。在霍夫曼的哲学的世界观里，现实存在的都显得是不可避免的，不可改变的。

霍夫曼想在压迫他的那种现实界里宣布虚幻的自由，于是提出幻想的“无限”来和这种现实界对立，认为“有限”只是了解“无限”的准备。与此相适应，他把人分为两种，一种是“庸俗人”（这就是不能走出日常生活，即“有限”的圈子的人），一种是“热情人”（向往“无限”的人）。霍夫曼统称之为“庸俗人”的那些平常人（按照他的术语，就是狭隘的市侩和庸人俗子）心满意足地活着，在当时生活中自觉十全十美；至于另外那种人——“热情人”——在这种生活中却闷得出不来气，他们向往理想，而这理想，照霍夫曼看来，却只有在另一世界（在“无限”）里才可以达到。要脱离他周围世界的庸俗狭隘，对于霍夫曼来说，唯一的出路就在于逃避到作者自己所臆造的世界里去：他所谓“热

情人”是从周围的庸俗可憎的生活翻转到神秘主义和反动的幻想。

霍夫曼所谓“热情人”照例是些艺术家，音乐家，诗人或是作家。照他的源出谢林学说的想法，“有限”与“无限”的结合要借两种途径来实现：一种是通过艺术，艺术兼包尘世的与超尘世的因素；一种是通过真正的爱情，这只有等到死后才可以实现。

世界既然被唯心主义者霍夫曼看成两种力量——“魔鬼的”（即尘世的）与“神的”（即另一世界的）——不断搏斗的场所，艺术家在他看来就要向魔鬼的力量，使人类一切高尚动机都窒息的力量进行不断的斗争。（换句话说，艺术家就要和他周围的庸俗的德国现实经常发生矛盾。）

但是在霍夫曼作品中艺术家所表现的积极性仍然是完全空幻的：他的斗争使他号召脱离现实生活而转向另一世界的生活，那就是不存在的生活。甚至“真正的”爱情也无力战胜现实生活的贫乏，因为作者把它搬到“另一世界”里去，因此它还不过是逃避现实的一种形式。

霍夫曼的世界观之无出路，还反映在他所特有的那种艺术创作方法上，他总是把两种场面交织在一起，一种是现实主义的、充满讽刺的、关于现实世界的描写，一种是病态的、脱离现实的幻想。

霍夫曼对于物质世界具有锐利的视察力和精细的感觉。在他的某些作品里，他用突出的线条描绘了德国“当权”小侯王的侏儒朝廷的贫乏状态，以及呆坐在满地灰尘的办公厅和偏僻地方的事务所里的官僚生活。他的讽刺往往是很辣的。他用些光怪陆离的形式显示出十九世纪头25年的德国现实以及它的无比的贫乏。他在周围生活中看出的是滑稽剧，充满着悲剧的和可怕的因素。但是在创造讽刺现实的丑恶离奇的形象时，他总是向往生活以外



的不真实的东西。他所臆造的幻想世界并不能帮助他克服真实世界的冲突。

他描绘“庸俗人”的场面时是用夸张笔调的，有时转到有节奏的散文，借此以讽刺的意味渲染这种场面的荒谬；他描写“热情人”的生活时却故意地用了干枯的笔调；这两种写法常是交织在一起的。他把他的讽刺也带到他的幻想世界去。庸俗人说的是在现实生活中不是他们所固有的那种慷慨激昂的语言，而热情人则被压低了，是用干枯的语言描绘出来的。他把讽刺推广到他所创造的一切形象，在他的作品中把讽刺不断地和离奇的幻想交织在一起（《谢拉皮翁兄弟》集里的《不知名的儿童》或《胡桃钳和鼠王》之类故事以及霍夫曼的许多其它作品）。

在《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》里，关于德国庸俗人日常生活的故事是放在一个博学的猫儿口里说的。在音乐指挥克赖斯勒叙述白痴的伊芮尼公爵的宫廷生活的那篇故事里（也在《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》里）插进了热情人的神秘的灵见。一方面是伊芮尼公爵和他的堕落腐化的继承人伊格拿提的完全真实的世界，另一方面是与此对立的热情人克赖斯勒以及他所钟爱的尤利亚的世界。几乎在霍夫曼所有的作品里，在描绘客观现实世界时（例如《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》里德国平常人的生活以及伊芮尼公爵的宫廷生活），他都在企图先给它一个“庸俗人”的看法（在上述故事集中猫的评论），然后再跳出这个范围，拿另外一种理想的现实来和它对照（克赖斯勒的故事）。

在大多数霍夫曼的中篇小说里，都可以碰到机械人的形象和同貌人的形象（《谢拉皮翁兄弟》，《公猫摩尔的人生观，附乐队



指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》，《同貌人》，《魔鬼的长生丹》等等）。这两种主题在他的作品中都紧密地联在一起，而且占着很大的地位。在当时的德国，霍夫曼随处都可以看到德国市民行动活象一部机器。他在周围社会里所看到的这种是人而无个性的现象不仅使他厌恶，而且使他恐惧。在德国，现实世界的人是那样无个性，以至他们都变成了机械。作者看出德国社会制度的磨灭个性的力量使得和他同国同时的人们在行为、思想和习惯上都是一个模样。每个人到处都可以看见自己的同貌人。霍夫曼还看到物件叫人们服从，把人们统治住。因此，在他的小说里，有一些形象例如睡帽、礼服、睡衣、大衣之类东西在决定着人的命运，好象统治着人一样。人被物件统治的情形被霍夫曼以光怪陆离的笔墨描绘出来了（《金罐》）。同时，既然连霍夫曼自己也找不到离开这种机械世界的出路，他的这种光怪陆离的描绘就不仅有些可笑的因素，而且有些可怕的因素：庸俗人变成自己的睡帽和礼服的附属品了。

在霍夫曼的故事里和灰色的、无个性的机械人相对立的空想家（“热情人”）都被描写成为美与真的向往者。但是“热情人”的道路都显出不可避免地是悲剧的。在希求打破拘束他们的那种庸俗生活的范围而变成自己生命的主宰之中，热情人总是遭到颠复，终于认识到理想与现实是不能并存的。在机械人占上风的世界里，他们显得只是些可笑的、不幸的失败者——他们只有在幻想世界里才找到幸福的出路。就在他承认社会祸害无法克服这个事实中，可以看出霍夫曼艺术的实际反动性。霍夫曼一直到晚年都没有拿出什么来和当时德国的丑恶社会生活对抗，他拿出的只是一些虚幻的空想和“另一世界”的理想。

霍夫曼坚决肯定在实际生活情况之下不可能有真正的艺术。

他赞成“纯”艺术的美学，并且从费希特的主观唯心主义的教义出发，宣传艺术家自己臆造的、与现实世界对立的、向美的境界逃避（参看《谢拉皮翁兄弟》里的形象组，以及在隐士谢拉皮翁的故事里所阐明的、笼罩着全集故事的思想。）

作为一个精细的观察者，来描写十九世纪初期德国生活中庸俗人的贫乏和封建残余的不但可怜而且可怕的画面，霍夫曼做到了从来没有一个德国浪漫主义者所能做到的，他“用毒辣的讽刺给他的同胞的庸俗和谄媚处了死刑”。<sup>①</sup>但是正是这位霍夫曼不仅用他的全部作品强调了他所描写的这种庸俗谄媚的世界是无法克服的，而且把它的狭隘性写成一些绝对的范畴，说对社会祸害进行任何斗争都是不可能的，而且是枉然的。别林斯基虽然强调了霍夫曼作品的优点，却也是指出他的作品的影响是多么危险的第一个人。他写道：“摹仿霍夫曼是极危险的：那就会学到他的缺点，甚至于放大他的缺点，而他的优点却没有学到。”<sup>②</sup>

上述一些艺术创作方法的特点在霍夫曼的一切作品里都可以看到，毫无例外。最足见出特征的是《谢拉皮翁兄弟》那一集故事以及名叫《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》的那篇故事。

霍夫曼作品的内容和性质特别清楚地表现在他的纲领性的作品《谢拉皮翁兄弟》那部故事集里（1819—1821）。

这部故事集是由一个说故事人的集团集合起来的，这些人都是年轻人，都是谢拉皮翁兄弟集团的成员。这个集团的年轻人都力图摆脱当时社会生活，躲到幻想的世界里去。他们用交谈浪漫风格的故事来销磨时间，这些故事就帮助他们忘却现实生活和实

① 《别林斯基全集》，文格罗夫编，1914年，卷10，474页。

② 同上，卷9，18页。

际社会关系。霍夫曼强调了这集团的成员们——都是些“热情人”——对当时一切根本问题都漠不关心。他们宣称艺术是少数优选者的事情。按照霍夫曼的看法，只有空想家们、隐士们、脱离现实而且和现实对立的人们才能成为真正的艺术作品的创造者。集合在《谢拉皮翁兄弟》名号之下的浪漫主义者集团所提的口号是：“创作自由”，“天才不受任何限制”——这就是霍夫曼替他的党侣们所制定的信条。

但是《谢拉皮翁兄弟》开宗明义所提的“自由”只是对艺术与现实关系的否定，只是脱离现实的自由。开头一篇故事讲的是一位德国贵族，他自比圣徒谢拉皮翁。这篇就突出地说明贯串全集故事的思想倾向。这位贵族原来是个退职的外交官，真正是从平凡环境的统治下解放出来了，只有他愿意看作现实存在的东西，他才承认它们是现实存在的。人们把他看成疯人，而他却享受着十足的精神正常。他跟石头和树桩谈话，相信在他面前的就是古圣古贤。生在十九世纪的德国，他相信他活在古代亚力山大城里。

符合他的主观唯心主义的看法，他想灌输给读者的思想是：存在着的不是围绕着我们的那个现实世界，而是我们心中对于它的概念。在虚构的谢拉皮翁的故事里，他想“超脱”现实生活，宣布自己脱离现实生活而独立。其实他只是凭自己的幻想建造可怜的空中楼阁，想在里面找到隐身之所，逃开现实生活的矛盾和困难。

《谢拉皮翁兄弟》这一故事尽管在内容上是丰富多采的，在形象上是光怪陆离的，却完全受到既定的世界观的限制。这些故事里的幻想角色对于现实世界关系的意义，都不仅按照霍夫曼所了解的那样去评论，而且还经常按照他所了解的那样去解释。

在《挑选未婚妻》那篇故事里，德国市侩屠斯曼的小天地之丑恶，枯燥和狭隘，是借艺术家里昂哈德在屠斯曼身上所施的离

奇的手术显示出来的。在《亚述王的宫廷》里，这种说不出的枯燥乏味的庸俗生活摆在神秘的房子里的神奇的住户的生活旁边两相对照，有如两滴水摆在古代壁画旁边一样，有天渊之别。《马丁·鲍察尔先生》，《法伦的矿坑》以及上面已说到的《亚述王的宫廷》和《挑选未婚妻》之类故事都是要证明：真正的幸福和真正的美在尘世上都是无法得到的。

在《法伦的矿坑》里，资产阶级的社会关系受到了谴责。象在诺伐利斯的《门徒们在沙伊斯》一样，大自然向“侮辱它的人们”抗议。矿工弗列邦因为爱上了厂长的女儿乌娜而断送了性命。原来弗列邦之所以当矿工，目的在发财，想借此可以得到乌娜，但是大自然（用寓言的方式表现为恼怒的矿山女皇）要为这种侮辱报仇，弗列邦就在矿坑崩塌中毁灭了。但是霍夫曼并不赞成诺伐利斯所已略发端倪而后来经过海得尔堡派所详加阐明的那种中世纪思想。从《马丁·鲍察尔先生》那篇故事里，可以看出对中世纪加以理想化的办法是与霍夫曼背道而驰的。故事场面虽然是移放到中世纪，但是在霍夫曼当时现实所未解决的冲突，在过去教会统治的时期也还是没有得到解决。霍夫曼在过去时代里找不到出路，正如他在现实时代里找不到出路一样。

霍夫曼的全部作品的总结是他所喜爱的故事《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》（1820—1822）。这部故事他并没有写完。

霍夫曼在这部故事里，把他的作品里许多基本的主题都集合在一起，想在此解决他毕生所关心的一些问题。在这部故事里，住在亚伯拉罕先生家里的一只有学问的猫儿的札记，和从一个公爵朝廷浪游到另一个公爵朝廷的音乐指挥克赖斯勒的札记轮流出现。“庸俗人”的场面和“热情人”的世界很紧密地交织在一起



——前者表现在猫的故事里，后者表现在音乐指挥的故事里。

在另一方面，霍夫曼运用了同貌人的主题，把他的主角表现在不同的形象里：热情人在这里不仅是克赖斯勒，也是博学的亚伯拉罕，而归根到底，作为对于热情人的讽刺，他又是住在亚伯拉罕家里的那只博学的猫。

情节发生的地方是公爵伊芮尼所管辖的德国一块非常小的领土。霍夫曼不断地强调所描写的这个“国家”的偏僻以及它的幅员的可笑的渺小。“伟大的”西格瓦茨瓦伊勒是个并不存在的公国，因此霍夫曼的讽刺显得更有力。伊芮尼的领区本是附庸于邻国的，但是他和他的臣民都装作一切都还象未为附庸前一样。“执政的”公爵伊芮尼站在露台上就把他的领土全都望到了，而种园的农人汉斯和库尔特两人就是这国家的“人口”。顾问奔村在朝中发动阴谋，想把自己的女儿嫁给白痴的世袭公子伊格拿提，借以保持他在伟大的公国里“头等人”的重要地位。他的奔忙和阴谋的对象，这位“世袭公子”是个堕落腐化的人，他心爱的娱乐是折磨捉来的小鸟儿，用玩具炮来射击它。霍夫曼描写“伟大的西格瓦茨瓦伊勒”所用的方法是以讽刺为基础的。在描写当时德国现实的一些现象（即虚构的伊芮尼的公国里的贫乏而狭隘的生活）之中，霍夫曼走到了离奇怪诞的地步：他所描写的不仅是可憎的，而且是可怕的。

凡是由克赖斯勒口里说出来的在伊芮尼公国里所发生的事情，又由公猫用寓言体的故事加以补充。猫的生平——它的博学，哲学探讨，友谊，爱情，自己庸俗而又好象反对庸俗的样子——就是讽刺在封建守旧的现实情况下的德国市民阶级知识分子的生活。

霍夫曼把人和动物摆在一起对照着写，动物以离奇滑稽的形



式摹拟人的情感、经验和行动(在《公猫摩尔的人生观》故事里的公猫，滂沱狮子狗以及其它动物)。

在描写猫的奇遇时，霍夫曼是在讽刺德国大学生，描绘市民阶级知识分子的贫乏、怯懦和庸俗。不过在显示德国大学生的烂醉的愚笨的生活时，作者并没有揭发当时是条顿民族主义和沙文主义温床的德国大学所传授的官方科学；在描写大多数德国市民阶级知识分子的狭隘和脱离生活时(公猫对哲学的探讨，它对生活无法适应的情形)，他也没有指出德国现实中所存在的斗争，他就没有看见人民。

但是这部故事并不限于一条讽刺的路线，公猫的辛辣的传记就是隐射所谓“狂风暴雨似的天才们”的生平以及他们终于和现实妥协的经过，借此讽刺德国知识分子的无益的探讨。象在霍夫曼的作品里所常遇见的一样，周围生活在他眼里都是离奇妄诞的。有才能的音乐家克赖斯勒(“热情人”)在“伟大的”公国的情况之下闷得出不来气，他被逼着给公爵和他的左右开心，要勉强拿他的艺术来投合沙龙士女的趣味。但是他并不向这种使他厌恶的社会进行斗争，只希求在纯艺术世界里逃避生活，找到出路。

在所描写的社会里，一切真正有价值的东西(克赖斯勒的才能以及他对尤利亚的爱情)都归于毁灭了，烟消云散了。胜利的是些愚钝的小官僚和粗鲁的武夫。按照霍夫曼的看法，只有“热情人”才能克服这种可怕的世界，而“热情人”是在自己空想的虚幻世界里逃避生活，把艺术看成和现实对立的。

《公猫摩尔的人生观，附乐队指挥约翰·克赖斯勒的传记片断》这部作品也是如此，其中许多形象都具有很大的艺术价值和知识价值，但是作者却显得无力克服他的局限性，跳出反动世界观的范围。

霍夫曼作品的讽刺倾向很突出地表现在《小查克斯》的故事里。这是和《谢拉皮翁兄弟》同时写作的。这篇故事值得特别注意，不仅因为它的社会意义，而且也因为它的艺术构思的宏阔以及它的艺术刻画的完美。霍夫曼自己也把它看作不仅是浪漫幻想的游戏，他在序文里说的话可以为证：“整仓库的荒唐鬼怪的东西也不能组成故事的灵魂，故事的灵魂是要借生活中某种有哲学意义的现象来组成的。”

在这篇故事中，放在幻想题材轮廓里的艺术形象里，霍夫曼揭露了资本主义社会的基本毛病，由于这个毛病，劳动与报酬的分配是违背常理的。劳动的是这个人，而褒奖、利益和光荣却归于另一个人。劳动得不到报酬，有才能得不到成就，人得不到自己的社会活动的成果。马克思喜欢霍夫曼的《小查克斯》这篇故事，拿它送给自己的孩子，这是不足为奇的。

霍夫曼所揭示的是一个小城市和一个小公国——巴夫努提朝廷的生活。在这个小公国里出现了一个令人憎厌的丑陋的小查克斯。由于丑恶和无依无靠，侏儒查克斯引起了仙人罗沙伯尔微尔特的怜悯，他从仙人那里得到了具有魔力的赏赐品，这就使他万能了；凶恶而丑陋的查克斯有个绰号，叫做“村陋宝”，他从仙人那里得到的具有魔力的杯子原来是酬报另外一个人的功绩的。凡是旁人的好事，凡是旁人的才能，都记在查克斯的账上。他从仙人那里还得到了三根细发，好象是体现拜金主义的，这三根细发把自己的光彩和价值都传给了他们的主人。一位大学生巴尔塔沙爱上了教授摩西·特尔宾的女儿康迪达，还在朗诵诗篇，而查克斯却坐享其成。连巴尔塔沙在康迪达心里所引起的爱情也转到查克斯身上去了。本来是个无知小人，查克斯却变成当权的公爵的亲信，在巴夫努提那个小国里做了显赫的大官。霍夫曼所

创造的这个形象的意义是很明显的：无论侏儒丑人查克斯是多么可恶，当时的社会关系还更可恶，这种社会关系在霍夫曼的故事里是现得很清楚的，尽管它采取了想入非非的形式。查克斯在里面当大官、变为头等要人的那个公国就象一座疯人院，而称羨查克斯的那些人就象疯人。

讽刺的特色在这篇故事里比在霍夫曼的任何其它作品里都较为显著：霍夫曼用深刻的讽刺描绘了巴夫努提公国里各个阶层的生活，小公国的朝廷生活，愚钝而谄媚的小官僚，令人窒息的庸俗生活，以及可怜的市民阶级知识分子。

但是就在这篇故事里，虽然带有显著的讽刺倾向，霍夫曼拿来和凶恶小人侏儒查克斯在里面显赫得势的丑恶公国相对立的只是“热情人”的世界，而在这世界里发号施令的却是仙人罗沙伯尔微尔特和巫师亚尔巴努斯。霍夫曼所创造的幻想世界里的主角巴尔塔沙，只是一个浪漫主义者和空想者。不过巴尔塔沙和霍夫曼的“热情人”的一般结局不同，他娶了他所钟爱的女子，和仇人查克斯斗争得到了胜利。查克斯的假光彩是那三根具有魔力的细发给他的，现在他失去了它们，就露出了他的原形，又显得渺小，丑恶，无力。但是霍夫曼把巴尔塔沙的这个胜利写成“堕落”：既然娶了他所钟爱的女子康迪达，巴尔塔沙就落到庸俗市侩的世界里去了，普罗斯卜·亚尔巴努斯给他的结婚礼物就显出了讽刺意味：礼物是一个永不灭火的炉子，一个永远丰收萝卜的菜园和一根自动穿线的针。

象在霍夫曼的作品里所经常遇到的一样，这篇故事完全没有前途远景：罗沙伯尔微尔特的魔杯只有碰上一个更大的巫师、宠爱巴尔塔沙的亚尔巴努斯的魔杯，才打得稀烂。查克斯固然是遭到屈辱和毁灭，但是这不是斗争的结果，而是魔力的结果。现实

世界在霍夫曼的描绘里见不出任何出路。查克斯所统治的那个愚蠢的、令人厌恶的世界只有借助于魔杯，而且只有在“热情人”的梦想里，才能被克服——这就是这篇故事的结论，也就是霍夫曼的一切作品的结论。

别林斯基一方面承认霍夫曼确实有才能，一方面也完全正确地把他的作品叫做离奇的幻梦<sup>①</sup>。在评论让·保尔(里希特尔)文选时，他写道：“霍夫曼描写被人尊敬的公爵伊芮尼，他的滑稽的朝廷，以及他的芝麻大的国家的用的是多么精巧的手笔！可是这一切都没有挽救他，使他不落到最离奇妄诞的幻想里去。”

“什么东西把他赶到幻想国的烟雾迷茫的境界，赶到这种火妖、鬼魂、侏儒和怪物的国度呢？假如不是那种谄媚、庸俗、迂腐的臭空气，一言以蔽之，那种猥琐无聊的社会生活？在这种生活里他闷得吐不出气来，如果能逃开，就是进疯人院他也愿意。”<sup>②</sup>

霍夫曼作品的反动内容就在它的神秘主义，“离奇的幻梦”和逃避现实，也就是这些东西使他成为资产阶级颓废主义的创始人之一。

## 阿德尔伯特·沙米索

(1781—1838)

拿破仑战争以后时期德国进步文学的杰出代表人物是阿德尔伯特·沙米索。他的头一部重要作品《彼得·施莱米尔的奇妙的

---

① 《别林斯基全集》，莫斯科，1948，卷1，129页。

② 《别林斯基全集》，文格罗夫编，1907，卷8，517页。

故事》在1813年就已写成。

沙米索是以进步的浪漫主义的代表出现于文坛的，他的作品很早就见出明显的现实主义的倾向。

沙米索的浪漫主义和德国反动派作家的浪漫主义根本不同。海涅在他的《论浪漫派》里写道：“我在这里特别不应谈到沙米索，虽然作为浪漫派的同代人，他参加了浪漫运动；但是近来这位作家的心很奇妙地变年轻了，所以他转到完全新的调子，显得是当代最特别、最卓越的一位诗人，与其说他属于旧德国，倒远不如说他属于新德国。”<sup>①</sup>

沙米索在1781年生在法国香槟省的一个封建的老庄园邦库尔，家世属于法国的老贵族。1790年，他父亲掌管的邦库尔寨堡被起义的农民焚毁了，主人们就逃到国外，在普鲁士安了家。

在柏林，十五岁的沙米索就做了普鲁士皇帝的侍童，过了两年，他就在德国军队里当了军官。到了1801年，他的家庭回到法国，沙米索自己因为有军职的约束，仍留在德国。

如果注意到这位未来的作家的社会关系，沙米索在拿破仑战争时期的政治立场和情绪是非常独特的。虽说是法国流亡贵族的儿子，普鲁士皇帝的侍童，普鲁士军队里的军官，沙米索在反法集团的军队里服务，心里是很难过的，不仅如此，他还赞成法国启蒙运动者的许多看法，很明显地对拿破仑表示同情，认为拿破

---

① 《海涅全集》卷7，295页。在《德国宗教和哲学的历史》法译本第二版的序文里，海涅也强调指出沙米索和他在本书所谈的其他德国浪漫主义者的分别，他说：“我在这本书里不能谈到许多德国大诗人，因为他们不属于我的课题的范围，我的课题只限于浪漫派。在这些大诗人之中有些抒情诗人在精神趋向上受了浪漫主义的浸润，是接近浪漫派的。人们有时错误把他们称为浪漫主义者。”在这些抒情诗人之中，海涅也把沙米索算进去了（《海涅全集》卷7，376页）。



仑是法国革命的继承人。①沙米索一有闲空就读书，进行语言学和哲学的研究。十八世纪唯物主义的思想就是他深刻研究的对象。他心爱的作家是歌德，席勒，莎士比亚和狄德罗。在年轻的沙米索心中滋养反抗情绪的是大革命和革命战争年代的法国解放斗争。在《德国，1805年》那篇诗里，沙米索号召他的新祖国走向解放。尽管这个号召还是极端模糊不具体，沙米索的心情却是与当时德国反动派浪漫主义者迥然不同。

1806年，沙米索看到了普鲁士的溃败。他退了伍，进柏林大学自然科学系学习植物学。他的初期的诗篇还是在军队里写的，起初是用法文，后来改用德文。在1806到1814年的时期，他想用全副力量一方面研究自然科学，一方面进行诗的创作。

沙米索开始写作，是在欧洲革命运动低落的时期，是在德国分裂和经济社会落后的情况下，当时反动浪漫主义的诗人和作家正在发生很大的影响。但是就连在这样的时期，他也不和德国文学的反动流派团结。

沙米索参加了柏林派浪漫主义者集团。柏林派浪漫主义者的代表人物们对于德国封建秩序是处在反对地位的。但是进步的资产阶级自由派的集团以及贵族阶级中倾向自由派的分子虽然厌恶普鲁士的反动，却没有表现有组织的反抗行动，因为这些年代德国军警统治的压迫太大，凡是些微有点象反抗的举动都被严厉地镇压下去了。“北星协会”或是柏林派的浪漫主义者是和海得尔堡派的神秘主义和反动的政治思想背道而驰的。他们所了解的浪漫

---

① 在沙米索的抒情诗里，拿破仑的形象是法国“英雄的”时代精神的体现。他对拿破仑形象的处理（《德国，1805年》，《梦》）跟贝朗瑞对它的处理大体相同，也有些地方象海涅的早期的散文《勒·格兰的书》，《游记》中的《英国零简》。在《拿破仑之死》一部未完成的剧本里，沙米索把拿破仑作为圣海伦那岛上的一个垂死的英雄来描写。

主义是文学形式的自由与丰富多采，以及情节虚构的引人入胜。

沙米索的初期诗歌是在“北星协会”的机关刊物《文艺女神的新年鉴》(1804—1806)里印行的。在这些年代里，他印行的作品还不多，但是在和自己一派文学家的团体里，他已开始得到承认。

沙米索在这个时期的政治观点还很模糊，但是他所写的有关现实的俏皮话就已遭到出版检查官的禁止了。

1813年，沙米索发表了他的广泛驰名的小说《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》。这部作品发表之后，作者的文学活动中断了一个时期，一直到二十年代初。

小说《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》是沙米索在拿破仑挫败和欧洲反动力量加强的时候写的。在他的作品之中，这部是最受人欢迎的。

如果象资产阶级评论家们所企图的那样，<sup>①</sup>把《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》看作沙米索自己的经验和心情的历史，那就会是大错特错的。故事的内容要远比这个深刻些重要些。题材是根据一个古老的传说，说一个人卖灵魂给魔鬼，来交换长生、黄金和尘世的权威。但是这种幻想的基础并不能掩盖故事的真正内容，故事是用神话的面貌来完全揭露真实的社会联系和关系。

施莱米尔是个年轻的穷市民，带了一封介绍信到了汉堡见富

---

① 资产阶级的批评家们一贯坚持把故事中许多形象说成是自传性质的。他们写出各色各样的论文，论证书中某些人物原来是某某人。

沙米索的心神恍惚在他的朋友中早就传为笑柄，资产阶级批评家就认为这是失影人故事中主角形象的基础。穿着旧上衣、口衔着烟斗的自然科学家施莱米尔的形象也被认为作者自己的写照。施莱米尔的佣人和朋友本德尔据说和浪漫主义者希特赤相象。

翁约翰，这位约翰该给他工作。他看到约翰家里的财富大为惊奇，在他看，这简直象神话。这位施莱米尔碰见一个奇怪的“穿灰衣的人”，他从一个巨大的口袋里(财富的象征)掏出各种各样的物件，先是一个望远镜，最后是三匹马。起初这位神秘的穿灰衣的人使施莱米尔感到恐惧，但是，由于约翰家的财富冲昏了他的头脑，他起了贪心，于是就同意签订“穿灰衣的人”(象征魔鬼)很及时地、机警地向他提议的合同。他把自己的影子交给那人，换得一个钱袋，里面是取之不尽的黄金，这样就为着威力和巨富把自己卖给了魔鬼。

和魔鬼订了合同之后，施莱米尔变得象神话里那样的富豪。但是失去了影子就象在生命中失去了不可弥补的东西。没有影子的人使得他必须交往的人又憎恶，又害怕。施莱米尔的忠心的仆人本德尔竭力设法遮掩他没有影子这回事，可是不管他怎样竭力设法，所有的人都逃避施莱米尔，一看见这位没有影子的人，就吓得东奔西窜。

施莱米尔所热烈爱慕的女子闵娜一旦知道他没有影子，就马上解除了和他所订的婚约。因为他是个被人瞧不起的人；人们就要他离开他所居的城市。施莱米尔在他周围社会中的生活变得无法忍耐了。

毫无疑问，在取自民间创作的神话式的形象后面，作者还隐藏着另外的更深刻的意思，隐藏着对当时现实的明确的态度。

具有影子是象征德国庸俗社会里面的礼节风俗。失去影子就是失去和周围平常人的类似，就不能指望他们的信任和敬重，就破坏了他们的时宜和礼节的观念。

故事中事态的演变证实了对于作者意图的这样的解释。在施莱米尔生平紧要的关头，“穿灰衣的人”又向他建议订一个新的

合同，建议还他的影子，换他的灵魂，这就是说，还他一般人所敬重的东西，换他的人格。“穿灰衣的人”，即魔鬼，根据资产阶级庸俗社会的要求，以为施莱米尔会同意。在这种社会里，灵魂(即人的人格)比起影子(即社会的常规，和周围人的类似)，是算不了什么的，所以魔鬼订新约的建议是有理由可望成功的。但是这一回施莱米尔却拒绝了订这个合同。他毅然决然地不顾周围人们的要求，把代表资产阶级庸俗社会最高价值的钱袋扔到深坑里。他穿上飞行鞋，去周游世界，在研究大自然之中得到了安息和人生的意义。

沙米索所描绘的施莱米尔就是他心目中的“热情人”，但是和霍夫曼的“热情人”却毫无共同之点。施莱米尔的目的不是象克赖斯勒那样逃避现实，而是要研究物质世界，探求统治世界的物质规律。

在《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》这篇故事里，可以看出明确的反资产阶级的倾向。但是在沙米索对资产阶级社会关系的批评里，却看不到反动浪漫主义者的作品中所持有的那种对于陈旧社会关系的羡慕。和反动浪漫主义者不同，沙米索是用资产阶级民主派的眼光去看资本主义社会关系的。他用他所创造的一切人物形象去揭露金钱的腐化影响，它奴役人，而到最后把人的个性和人性都剥夺干净。在一阵疯狂到来的时候，施莱米尔曾经绕着一堆黄金跳舞，这就说明金钱的势力，这势力逐渐影响着这位主角的性格。投机倒把的商人拉斯卡尔(从英文rascal一字来，意为“坏蛋”)那个形象也说明了这个意思，他在这种奴役人的金钱势力之下，丧失了所有的人性，所有的起码的做人的道理。金钱摧残人，毁灭人，腐蚀人。

作者显示出：约翰、投机倒把商人拉斯卡尔、闪娜的父母，



在他们做人行事当中，都服从一个独一无二的“原则”——崇拜金钱。在另一方面，主角在道德方面的发展也紧密联系着他逐渐从摧残人的金钱势力中得到解放。

守旧的浪漫主义者也曾企图揭露金钱的腐蚀力(蒂克的《鲁厄堡》，阿尔尼姆的《埃及的伊萨贝拉》，布伦坦诺的一些故事，霍夫曼的《法伦的矿坑》)，但是沙米索在《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》里却和这批人不同，他拿来和胜利的商贩的世界对照的不是中世纪宗法制的世界，而是有创造性的人物的形象、劳动和自由的民主理想。浪漫主义者沙米索不是回顾过去，而是瞻望未来的。

沙米索的这篇故事是进步的浪漫主义者的典型形象，有机地融贯着现实主义的因素。故事中神话式的主题(和魔鬼订的合同、具有魔力的钱袋、隐身帽、飞行鞋等等)都是沙米索直接从民间创作中取来的。但是它们失去了原来离奇幻想的性质，有机地编到故事里，都有现实的根据。故事中离奇幻想的事件一般都有因果可寻的线索，因此就没有任何神秘色彩。和诺瓦利斯、蒂克、阿尔尼姆、霍夫曼那些反动浪漫主义者的作品不同，沙米索的故事里没有唯心主义的幻想。

故事中人物形象都表现出作者描绘当时生活中典型现象的倾向。人物都是典型的，人物所安放在里面的环境也是典型的。彼得·施莱米尔自己的性格是以很精巧的手笔和细腻的心理分析揭发开来的。从敬重和爱慕给他威力的财富(在约翰家的和绕着一堆黄金跳舞的施莱米尔)，主角逐渐地认识到金钱并不能决定人的幸福，而最后走到对金钱势力充满着厌恨。这里不仅揭示了施莱米尔在外界环境的影响下的意识的转变，而且通过这些外界环境(拉斯卡尔的举动、闵娜父母的行为、闵娜跟施莱米尔解除婚



约)还揭示出当时现实中一些典型的现象。

《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》具有揭发建筑在金钱势力上面的新的资本主义社会关系的一些重要因素，却完全没有对过去宗法社会加以理想化和主张要封建的德国的那些特色。故事中最正面的人物是施莱米尔的仆人本德尔，沙米索是用很大的热情来描绘这个形象的。本德尔的特性是富有真正的人性，这使他和作者所写的资产阶级世界的一切自私自利的人物都显然不同。在另一方面，他的形象也没有反动浪漫主义者所常描写的那种恭顺的、服从命运的人民群众中的代表人物的特色：本德尔对施莱米尔忠诚，并不是象仆人对主人，而是真正的同情和忠实的友谊使他紧靠施莱米尔的。

施莱米尔自己的转变最足以说明作者的理想。在沙米索的描绘里，施莱米尔克服了自己的贪财心，把它当作弱点，甚至把它当作罪恶，只有彻底地和原来被财富把他结合上的那个贪污者的世界斩断关系，他才走上了真正的人的道路。

沙米索在魔鬼的形象中把幻想神话的因素和日常生活的因素混合在一起。“穿灰衣的人”是个典型的狡滑的商人，有办法勾引没有经验的生手投入他的网罗，用欺骗他的被贪财心迷住的顾客的办法，去订成占便宜的合同。这种形象虽是从幻想的神话中取来的，却反映现实界的典型现象。

故事的语言是非常简单的，来自民间的，是用从口语采取来的词汇，词组和成语丰富起来的。幻想和神话的因素都没有任何神秘色彩，也没有用特殊的艺术描写形式或是特殊的语言口调来加以雕饰。

1815年以后全欧反动势力的猖獗对于沙米索是个严重的考验。他比以前任何时候都更尖锐地感到自己在周围情况之中的

孤独。在反动势力极盛的时候，他写给他的法国朋友拉孚瓦的信表现了作者这个时期的心情：“我有时觉得，欧洲一切都完蛋了。……必须刻苦努力，写作，创造科学价值：这才使我们不至于想把枪弹打到自己的脑袋里去。”<sup>①</sup>

欧洲事态既然使他如此烦恼，沙米索在1815年很高兴地接受了邀请，以自然科学家的身份，参加俄国军舰“柔立克”号的环球航行。这次科学旅行一共走了三年。在回到德国之前，沙米索在1818年在彼得堡住了一个时期。

从环球航行，沙米索满载了科学知识和观察回来。他的政治视野也更加扩大了，对各国社会关系的认识也加深了。从1820年起，他在柏林安了家，得到了自然科学博士的学位。从此就开始了他的文学活动最有成果的时期。

20年代的后半期以及30年代的初期是沙米索创作鼎盛的时期。他的最好的作品都是在这些年代写成的。对于他的创作性质起决定性影响的是20年代欧洲各国解放运动的发展。正是在这个时期，我们看到海涅所说的沙米索创作活动的高潮（“近来这位作家的心很奇妙地变年轻了”）。他的诗歌愈来愈充满着社会的内容，愈来愈具有民主的性质。1830年的事变——法国七月革命以及它对欧洲其它各国的影响——对于沙米索也起了影响。

在20年代，沙米索的名字就已开始与德国最重要的诗人们的名字相提并论。“德国人民都唱我的诗”，他自己在1828年以恰当的自豪心情说过这句话。他的文学作品在这些年代大受欢迎，就因为它反映了德国人民的期望。

在20年代，亨利·海涅开始诗的创作，沙米索挺身捍卫他。

---

<sup>①</sup> 这段译文是我们自译的。——伊瓦肖娃。

他发现这位年轻诗人有卓越的才能，对他很表同情和敬重。他把海涅的《歌集》称为“小拜伦”，反动派作家和批评家们对这部歌集加以猛烈的攻击，沙米索却替它辩护。沙米索所主编的《德国文艺女神年鉴》逐渐把德国文学中年轻的、进步的力量团结在一起。在1837年，沙米索不顾他的编辑同事希瓦伯的反对，把海涅的像片刊在年鉴里。也就是在这个时候，年轻的马克思把他的诗投到《年鉴》。

恩格斯在1840年写道：“复辟时期所产生的诗人的荣誉到现在这个文学时期才巩固起来，他们之中有三位有显著的类似，那就是伊默尔曼，沙米索和普拉滕。<sup>①</sup>这三位诗人都有不平凡的个性，卓越的品质和判断力，他们的诗才却不大平衡。”提到沙米索的诗，恩格斯补充了一句：“在沙米索的作品中，占优势的有时是幻想和情感，有时是冷静的思考，特别是在三联韵体诗里，外表是很冷静的，理性的，但是在这背后却可以听出一颗高贵的心脏在跳动。”<sup>②</sup>

在20年代，沙米索写了一些主要的抒情的诗歌。由于具有“不平凡的个性和卓越的品质”。沙米索所写的诗在内容上是和当时浪漫派抒情诗人的作品迥然不同的。他没有企图逃避现实生活，跑到妄诞的空想世界里去。他完全没有反动浪漫主义者对德国人民的苦痛和利益漠不关心的态度，这种漠不关心的态度是由他们用虚伪的忽视现实生活而希求美丽的幻想世界那种花样遮掩起来的。沙米索却以全副精神去关心当时现实中的各种问题，他设法解决这些问题，不象反动浪漫主义者要等到在“另一世界”里去

---

① 伊默尔曼(Immermann, 1796—1840)和普拉滕(Platen, 1796—1835)都是十九世纪初期的德国作家，从资产阶级自由派的立场批评德国现实。

② 《马克思恩格斯全集》，卷2，45页。

解决，而是在他所描绘的完全现实的物质生活的范围里去解决。因此，沙米索的最好的诗都有现实性。它们不仅紧密地结合现实，而且充满着劳动主题，所以特别为德国广大人民所喜爱。沙米索的作品显出诗人对平常人的真正同情。

就连叙述过去时代的事，诗人对封建时代也不加以理想化，而是找出与当代解放斗争有关的主题。例如在《立陶宛歌集》中有一首很杰出的民歌体诗，叫做《寡妇的儿子》，沙米索在这里虽是写过去时代，却在描写为解放祖国而斗争的英雄。

我的弟兄，我的爱人，还有我的儿郎，  
请快点告诉我们，他们什么时候回家？

亲人们问就要上战场的一位英雄。

等到我们的水，土和空气都自由了，  
他们就会回到家乡。

那位英雄回答。

那位英雄不曾回来，他在战争中牺牲了。但是他的祖国的“水，土和空气”却是自由了。他并没有白死。

和所有的德国反动浪漫主义者的诗歌不同，沙米索的民歌体诗都充满着明显的反封建的倾向。同时的浪漫主义者乌兰德和德·拉·谟·富凯都还在颂扬中世纪，拿封建的社会关系来对抗现代，沙米索却描写它的本来面目，斥责贵族浪漫主义者所推崇和颂扬的那些东西。在《废墟》(1832)那首诗里，诗人把过去世界写成木偶和破烂货的世界。在另一方面，沙米索在一些象征性的

形象里描写了进步力量和过去腐朽事物的敌对。

在《陷落的堡垒》里，浪漫诗歌所歌咏的那些“光荣的”骑士和“美丽的贵妇人们”都现出他们的本来面目：骑士们都是些掠夺人民、残害人民的强盗，而穿着锦绣衣裳的、美丽的贵妇人们都是他们的帮凶。《坏天气》(1826)，《岩洞里的人们》(1831)以及许多相类似的反封建的民歌体诗也表现了类似的思想。在《文泡克的女人们》那首诗里，作者影射德国小国王们不遵守在民族解放战争时期对人民所作的诺言。在《瓦尔色田野的梨树》那首故事诗里，作者对过去时代的血战绘出了一幅严峻的画片，有很鲜明的反封建的倾向。

梨树总是在有决定性的事件发生的前夕开花，这个象征性的传说在作者的诗的构思中有更重要的意义：诗人描绘在开花的梨树，重要的新事件就应该不久要发生。《梨树》那首诗的意义就在于沙米索用寓言的形式预言革命的变革就快要来临。

反动的浪漫主义者都拿陈腐的社会经济制度来对抗新形式的社会经济生活，而沙米索却以活跃的兴趣对待一切新的事物。他写过象《汽马》那样的诗，在这首诗里，他描写1830年初次在德国出现的铁路。

沙米索在20年代和30年代所写的诗歌里，对德国受苦受难的人民表现出更加热烈的同情。德国平民的命运是诗人在这个时期写的最好的诗歌的主题。这些诗都以具有深刻的人道主义的特色，燃烧着真正的热情。例如《老洗衣妇》和《再咏老洗衣妇》那两首诗就描写了民间妇女受苦工折磨的厄运。

《寡妇的祷告》那首诗带有辛辣的讽刺。诗人在这首诗里描写平民的悲惨生活，带着义愤斥责了地主剥削者。在这个无依无靠的老农妇家里，凡是可以拿走的东西都被地主拿走了。但是这



位寡妇还祷告地主不死，她向上帝呼吁：“上帝啊，请保住地主的那条命，因为他要是死了，他的儿子就会把我的最后的一头牛牵去。”地主都是一样坏，儿子也许比父亲还更坏。在《乞丐和他的狗》那首民歌体诗里，沙米索正确地描绘了老乞丐的凄惨生活，同时却再三强调他的内心的美和人性。

在沙米索的20年代的诗篇里，尤其是在30年代初期当他的反抗情绪已经成熟时的诗篇里，发出对当时普鲁士反动制度的反抗呼声。诗人看到德国的军警暴力制度，深怀厌恨，就在充满讽刺的诗篇里痛击这种制度。沙米索在《黄金时代》那首讽刺诗里还用深刻的讥嘲口吻描绘了德国市民，“只对于高高在上的军警先赞成而后允许的东西才自由地想，自由地猜，自由地说，自由地写。”他在这首诗的结尾几行里开玩笑地呼吁：“把那个雅各宾党人逮捕起来！我们亲眼看到他的罪恶勾当。他敢公开地宣扬二加二等于四！把他弄掉，免得让人听到他的说教！”

在《更夫歌》里，诗人嘲笑军警制度，其中当军警的原来是耶稣会分子。

在他的一系列的诗歌里（《生活的歌和画片》），沙米索描写了当时普鲁士生活的真实画面。

20年代在东西欧各国开展起来的民族解放运动，在沙米索的作品里得到了生动的反映。在西班牙、希腊、波兰和俄国所发生的事变都激动了他。他在20年代德国社会斗争上升和法国准备革命的时期所写的诗，都是专为奋起向土耳其统治者进行斗争的希腊人民而写的。在1827年的《拜伦的最后的爱情》里，沙米索纪念为希腊独立斗争而牺牲生命的英国革命诗人。在这首诗的象征性的形象里，拜伦是作为希腊争取自由的斗士们的光荣事业的继

承者而出现的。在《基阿斯岛》那一组诗里(1829)，沙米索以热烈的同情描写了爱自由的希腊人民的英勇气概，以及土耳其强盗们强迫他们所忍受的惨无人道的痛苦。

在这一组诗里，他还用富于戏剧性的情节描写了土耳其屠户们对于基阿斯岛所加的大屠杀。诗人集中了他的注意力，去描绘在全民族受到严重考验的希腊平民的团结一致，以及希腊人民中男男女女在这些日子里所表现的坚定。

沙米索还专为西班牙人民反外国侵略强盗所进行的斗争写了一系列的诗(《小唐·璜》、《卡第斯的姑娘》等)。这些都是用当时题材的民歌体诗，描写在极具体的民族生活环境中的人物的具体形象。他大部分用人物对话把事迹揭露出来，同时用紧凑的甚至有些冷酷而简短的形式叙述内容很富于戏剧性的情节(《卡第斯的姑娘》)。沙米索的这一类民歌体诗没有任何雕饰或勉强趁音韵的毛病，象用同一体裁的许多浪漫派诗篇所常犯的那样。

对解放运动的同情和对封建反动势力的厌恨都使得沙米索对于贝朗瑞的诗感觉兴趣。他翻译了这位法国民主诗人的一些尖锐讽刺的诗歌，例如《小东西》，以及反对复辟的诗歌《旧旗》，《老班长》等等。

对一切被压迫人民的关心引起沙米索写了一些关于美国印第安部落的命运的诗。环球航行时的亲身经历和观察，使这位德国民主诗人对美国殖民者的残酷政策深怀痛恨，对美国的野蛮白人向西扩张所造成土人灭种的现象大动义愤。《基阿斯岛》的作者于是作了一系列的诗，描绘美国印第安人的命运(《老战士“花蛇”对部落集会的演说》，《死人谷》，《印第安女人哇希巴》)，这些诗都充满着热情和义愤。

在沙米索为各民族解放斗争而写的作品之中，以俄国为题材

的诗歌具有特殊的兴趣。沙米索在乘俄国军舰到北极旅行以及在俄国暂居的时期就已熟悉俄国人民，关心俄国的文化和语言。早在这个时期，他就对俄国文学极感兴趣，并且研究俄文。

十二月党人起义的消息感动了这位德国诗人。他对当时在反君主专制的斗争中蒙难的俄国解放运动代表人物的命运怀着深切的同情。这种关心在30年代初由于诗人的上述思想转变的高潮而更加深切。

1831年沙米索写了《流放者们》那首诗。这首诗头一部分是以诗的形式复述雷列耶夫的诗《沃依纳罗夫斯基》中的一段，第二部分是写十二月党人别斯徒杰夫(马林斯基)。这两部分的结合并不是偶然的：沙米索从雷列耶夫的诗里只采用了一段情节，即沃依纳罗夫斯基和德国史学家米勒在西伯利亚的会晤。在第二部分，诗人描写了别斯徒杰夫和自然科学家艾尔姆勒在1829年在伊尔库茨克的会晤，这次会晤是沙米索听到艾尔姆勒亲自谈过的。

历史人物沃依纳罗夫斯基以及现实人物别斯徒杰夫两人的形象对于沙米索是无关宏旨的。在沙米索的处理中，雷列耶夫诗中主角是作为反君主专制的斗士和政治流放者的概括化的典型而出现的。诗人把沃依纳罗夫斯基和别斯徒杰夫描写成为反沙皇专制的斗士和沙皇专横之下的牺牲者。<sup>①</sup>沙米索的主题思想不是赞美沃依纳罗夫斯基本人，而是赞美写他和他的战友的那位诗人，同时表达对正义最后胜利的信心。诗中所突出刻划的两次会晤那种平行的写法说明了作者的意图：沃依纳罗夫斯基对密勒，别斯徒

---

① 雷列耶夫的诗的主题是玛色茨赞助他的同志沃依纳罗夫斯基的一些冒险事迹。雷列耶夫并不拘守历史事实，对沃依纳罗夫斯基的形象处理是自由的，他把这位乌克兰大封建主的行动描写为反君主专制的解放斗争，把诗中主角描写为热情的爱国者和争取自由的勇敢斗士。

杰夫对艾尔姆勒，都说到将来的报复。十二月党人失败了，但是斗争并不因此结束。雷列耶夫和害别斯徒杰夫的凶手不可避免地要受到惩罚。在第二部分结尾，别斯徒杰夫预言到这一点，用北极光在天空布满了红光来象征它。北极光的光线不仅照亮了黑暗的北方天空，而且向南方流注，好象是向其它被压迫的民族报告在北方已升起的新时代的曙光：

别斯徒杰夫的话还在震响，  
在北方的天空猛然放出红光，  
弧形的光芒在霜天中闪烁动荡，  
象火热的箭一样，到处飞扬。  
流注到南方了，那波浪汹涌的光流，  
还要驰过那白色平原的尽头，  
亮光象彗星一样在天空中抖擞，  
那些照耀着大地的无数星辰  
昏暗了，熄灭了，就象天当黎明。  
他两人凝视着北方，目光炯炯。①

这首诗所采用的三联韵体使它具有史诗的庄严。诗人在描写十二月党人别斯徒杰夫流放到西伯利亚，翻译雷里耶夫的杰出的诗章，以及叙述沃依纳罗夫斯基的悲剧命运时，都表现出真实的戏剧性和真诚的激动情绪。在沙米索所有的写各民族解放斗争的诗篇之中，《流放者们》充满着最激烈的反专制的义愤和对专制必然会被推翻的信心。

---

① 根据笃涅十罗娃的译文。

诗人对俄国人民及其反压迫者的斗争的关心还表现在《谢米雅铨案件》那首讽刺诗里。这首诗以诗的形式叙述了关于谢米雅铨案件的著名的俄国故事。足见特征的是：沙米索从第屈里希的译文中知道了这些俄国故事，只采用可以特别鲜明地描写捍卫自己权利的穷人的形象的那一部分。紧密地按照俄国故事的情节，沙米索细腻地而且毒辣地嘲笑了沙皇审判的漫无法纪以及统治阶级的风气，他是用被压迫者的眼光去看压迫者的。在叙述穷人跟富人和横征暴敛的法官斗智得胜时，沙米索和反动浪漫主义者迥然不同，他把人民写成积极的能反抗的力量。

沙米索早在20年代所写的诗，大部分都充满着真正的民主思想、对平民的真正同情以及对压迫人民者的愤怒的谴责。1830年到1834年德国民主革命运动的高涨更加深了诗人的反抗情绪。

沙米索的诗和反动浪漫主义者的诗迥然不同，还表现在他的诗没有任何悲观和感伤。沙米索不仅斥责人民的压迫者和剥削者，他还对美好的未来寄托坚定的希望，在现时他就已看出美好未来的曙光（《梨树》，1831；《废墟》，1832）。他的诗贯彻了一个信念，就是德国社会政治制度的改变是不可避免的。这个光明未来的主题在赠席勒的一首十四行诗里得到了最明显的表现，这首诗很明显地见出沙米索的世界观的许多特点。

诗人在这里是光明未来的预报者。他斥责了那些反抗不可防止的时代潮流的人：

替过去时代大吹大擂也是徒然，  
难道夏天的电光闪昏了你们的眼，看不见未来？



诗人这样唱着：

别抵挡时代的潮流。  
曙光来了，把黑暗驱走，  
太阳的车轮没有人能让它停住。

但是我们一方面指出沙米索的民主精神和进步性，一方面也不应忽视他的矛盾，在这位卓越的诗人的最好的创作年代里，这种矛盾也是在所不免的。

沙米索是绝对同情民族解放运动的，但是他的政治理想并没有规定得很明确。诗人热烈地欢迎过法国的七月革命。在《纪念》那首诗里描写查理十世被推翻时，他写道：

地上的统治者们，这是给你们的教训。

在另一首诗里(《被放逐的皇帝》)，沙米索强调指出：“统治者的权力取决于人民对他的爱戴”。在《共和国主义者》(1831)里，他颂扬了反君主专制的斗士的英勇。

同时，沙米索却没有在任何时候任何地方直接号召过人民起义。在《老歌人》(1833)那首诗里，沙米索号召人民要温和、有节制。他虽然预言不久就会有决定性的转变，并且以欢乐的情绪说到这转变的不可避免(《梨树》)，同时却说服德国人民必须“平静地”等待这种转变，“不要造反”，要信任“时代精神”。他所爱用的公式是：“凡是应该来的东西都不可避免地要来。”在沙米索作品中，这一切论调都使他成为30到40年代德国自由派诗歌中广泛流传的“时代精神”论的宣传者，按照这种理论，“时

代精神”会把一切准备好，德国人要做的事只是收割成熟的庄稼。这种理论明显地出现在沙米索的诗篇里，特别是上述给席勒的十四行诗。

但是沙米索的这种矛盾对于20到30年代中大多数德国民主诗人的世界观是很普遍的。

当反动势力加强时，沙米索很尖锐地攻击它；当反动势力减弱时，沙米索攻击它也就不那么尖锐。沙米索的《十字架》那首诗最突出地表现出他的局限性。在这首诗里，他用堂皇的寓言形式，颂扬忍耐，把服从命运说成世间智慧的最好的教训。一位行路人抱怨自己背的十字架太重，得到一个机会把它扔下去，选择另外一个十字架，可是终于发现这比原来的那个还更重。

但是不管这位生在德国民主革命运动还不大发达时期的作家有怎样的矛盾，他作为艺术家的重要性并不取决于象《十字架》那类的作品，而是要取决于《梨树》、《寡妇的祷告》、《流放者们》那些诗篇。

沙米索的诗每逢他叙述平民的痛苦命运时，每逢他怒骂当时德国流行的不正义、压迫、专横和漫无法纪时，就特别清楚，语言就特别简单而富于说服力。

沙米索推崇歌德的大师才具，自认是歌德的小学生，而在美学原则方面，他却继承德国启蒙运动者的传统，特别是莱辛的传统。他认为诗人的功用首先是生活导师和教育家的功用。在和朋友通信中，他时常按照他所理解的谈到诗人的任务。他强调指出他自己的企图是为广大读者，为全体人民而写作，不是为个别鉴赏家而写作。反动浪漫主义者所常犯的那种晦涩和模糊是和艺术家沙米索背道而驰的。他的美学基本主张之一就是明晰。竭力使

思想和形象都明晰，这决定了沙米索的一切风格，包括他所爱用的三联韵体在内。

沙米索丝毫不摆设外表的美丽和语言与风格的浮夸。他厌恶浮面的效果。他谈到为形式而牺牲内容、损害内容来达到雕琢的形式的诗人们，总是带着鄙视的口吻。他在1821年3月9日写给一位朋友的信里说：“我也登过唯美派的门，但是出来时并不比进去时更聪明。只有一点是无可怀疑的：整个写作的要务就在描绘活生生的生活。只有逢到把生活写得真实的地方，我才可以对一个作家表示敬佩。”

沙米索用各种体裁写作过，采用过各种诗的韵律。他也采用了乌兰德和其他浪漫主义者所通俗化的一些形式。资产阶级文艺学者就想根据这一点来说明沙米索是乌兰德的直接继承者和徒弟。其实沙米索与德国浪漫主义者的关系只在一些偶合。如果在诗的格律上他和一些浪漫派诗人接近，①在倾向性上，他的诗的性质却和他们的完全不同。

沙米索所爱用的形式是民歌和歌曲体。这些体裁显示出诗人所最爱效法的基本来源：由于他顶熟悉民间创作，无论是德国的还是其它民族的，他就广泛地采用了民间创作的形象和形式。他的作品有许多是直接根据民间故事和传说的（《幸运的汉斯》，《勇敢的理发匠》，《谢米雅铨案件》）。和反动浪漫主义者不同，沙米索在民间创作里所寻找的不是人民世界观里一些落后的东西，而是他们爱自由爱生活，生性伶俐那些特色。沙米索的故

---

① 例如沙米索有时采用由乌兰德加以近代化的那种“尼伯龙根歌诗律”，也利用过乌兰德的四行一章、每行带三个重音的以及两行一章、每行带四个重音的格律。沙米索所爱用的三联韵体——他的诗大多数都是用这一个格律的——也是许多德国浪漫主义者所采用的。

事诗并不象布伦坦诺的故事诗那样引导人脱离真实生活，而是揭示诗人当时的现实及其关系的意义。他所特有的那种尖锐而健康的幽默感也见出他与民间创作有血缘关系。他的嘲笑总是有具体的目的，有具体的动机（《勇敢的理发匠》，《美丽的外衣》），和浪漫派诗人的“浪漫式的暗讽”迥然不同。

作为诗人，沙米索的注意力永远是集中于人——人的精神世界以及现时代人的生活和兴趣。在他的诗里，大自然占着较小的地位；他关心自然，只是在自然关系到人和人的生活的 那些方面。

沙米索的诗的思想倾向性决定了他的风格：他虽然也写过一些抒情诗，而且那些抒情诗在德国还广泛的风行，但是他主要地是个叙事诗人。他最常用的体裁是民歌体诗和故事诗。他照例采用三联韵体，因为要适应他的诗的目的，三联韵体比一切其它体裁都好。他的故事诗是凝炼的，简单的，极明晰的。

尽管沙米索的诗无疑地具有现实主义的倾向，他的现实主义的深度却不宜过分夸大。沙米索在描绘日常生活细节时力求达到高度的精确。他的形象照例是描写完全固定的情境，在生平某一时期的完全固定的人。但是他的正确描写的深度是不很大的。他的现实主义受到了在他的作品中常看到的那种市民阶级的道德观的限制。沙米索还没有把某一举动或某一心理表现的原因揭示出来，首先就赶快地对发生的事件下判语，发出符合十八世纪启蒙运动者的精神的那种抽象的教训。在他的诗里常看到的“善”、“恶”之类的范畴，都是被抽象地处理的（《眼》，《阿布达拉》等诗），到了20年代末和30年代初沙米索的诗才最能超脱这种抽象的道德教训。当时社会斗争更加尖锐化了，在人民的影响之下，

沙米索才脱离了市民阶级爱发表道德教训的习气，才不再抽象地要去了解周围的生活现象。在这时期的某些诗里，诗人能提高到放弃市民阶级看事物的观点(《法兰西歌》，《坏交易》等等)，不过抽象地发表道德教训的倾向在多数场合还是使他的现实主义肤浅化和窄狭化了，还是战胜了作为现实主义者的沙米索。<sup>①</sup>在方法和风格方面，沙米索的诗是现实主义的，但是这种现实主义是在不很顺利的历史条件之下发展的，所以具有当时整个德国社会发展所固有的局限性的印痕。

在沙米索的作品里，社会性的主题是很强有力的，但是应该把他看作德国民主文化和市民阶级文化还不可分的那个阶段的诗人。他的全部作品都服务于对阻碍新德国发展的封建世界所进行的斗争，但是对于他来说，新德国还是市民阶级的德国。不应忘记，沙米索的文学活动是在德国社会斗争的这样一个时期进行的，在这个时期摆在全德国人民面前的任务还就是摆在市民阶级面前的任务，就是要从封建压迫和封建的社会关系中解放出来。在德国发展的这个阶段，即沙米索活动的阶段，他作为诗人和作家所达到的成就是具有巨大进步意义的。

---

① 沙米索对30年代法国现实主义的最卓越的作家们的态度是极具特征的。他责备过《高老头》和《驴皮记》的作者现实主义；巴尔扎克所揭示的资本主义社会的风气沙米索认为只是个别脱离常态的现象，而《社会科学博士》所写的现实主义的画面在这位德国作家看来是不正确的(参看1836年6月20日沙米索写给安徒生的信)。



## 亨利希·海涅

(1797—1856)

亨利希·海涅不仅是德国的一位最伟大的诗人，而且是西欧民主革命诗人中和我们最接近的一位。

海涅出现在文坛，是在德国还在遭受梅特涅反动势力箝制的时候，他是对当时统治着德国的专制政体和封建惰性扬起反抗呼声的第一个人。不久以后，在德国社会政治生活中所发生的转变的影响之下，他的呼声就更加壮大起来，他所揭露的就不仅是封建黑暗势力，而且是自由派的庸俗妥协和可耻的怯懦。

到了四十年代，海涅和马克思及其志同道合者接近，于是接触到科学的社会主义。不过海涅在这时期虽然和马克思的理想很接近，却还没有成为真正的马克思主义者和共产主义者，因为在这位革命诗人的意识里，还有些他所没有能克服的矛盾。在他一生之中，这些矛盾都或多或少地流露出来，在这位卓越的德国诗人、讽刺家和宣传家的作品里留下了印痕。

海涅的复杂矛盾和动摇性是由于当时的历史环境而产生的，这位伟大的德国民主革命诗人是在这种环境下开始和发展他的创作的。

俄国革命民主主义的批评家们对海涅的创作曾给过深刻的评价，尽管当时出版检查制度的条件还不容许革命民主主义者把他

们对于海涅的看法全说出来。<sup>①</sup>

俄国进步的批评家们一方面指出海涅的作品有很大的政治意义，一方面也不讳言他的矛盾。别林斯基很热烈地评论过海涅。皮萨列夫对他的作品也很注意。杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基都称赞过他。萨尔蒂科夫·谢德林对他给过很高的评价。

在他最早的关于海涅的言论中，皮萨列夫曾就海涅的作品的丰富多采和矛盾性作过全面研究。在1867年《论海涅》那篇论文里，这位批评家详细讨论了这位德国民主诗人作品的各种矛盾。皮萨列夫的目的是要强调海涅诗歌的革命方面，把海涅在俄国进步青年团体和广大读者中所享受的欢迎纳入正轨。

皮萨列夫正确地指责了海涅的“政治上的外行玩票习气”和缺乏革命彻底性，但是他对海涅的论断不免有些机械。他对于海涅的矛盾还没有能提高到辩证的认识，海涅的矛盾是决定于二十到三十年代无产阶级登上历史舞台时的那种复杂的社会环境的。皮萨列夫也没有能了解，在海涅的诗中政治的抒情诗和个人内心方面的抒情诗何以混合在一起。<sup>②</sup>

杜勃罗留波夫了解海涅的诗就远较深刻些。他称赞海涅，翻译了他的诗，经常在论文中引用海涅的诗句，而且曾经写过这样

- 
- ① 俄国知道海涅，比西欧各国都较早，在俄国，对于海涅的评论也比在西方任何国家远较深刻。远在1827年，海涅的诗歌的俄文译文就已在期刊上发表了。翻译海涅的抒情诗的人有莱蒙托夫、丘特切夫、麦伊、费特、迈科夫、卜列雪夫、戈里高叶夫和米哈依洛夫。此外，杜勃罗留波夫（参看1875年的《同时代人》杂志）和皮萨列夫（他译的《阿塔·特罗尔》见1860年的《俄罗斯言论》杂志第十二期）也都译过海涅。在沙皇时代，有些时候禁止发行海涅作品，连德文的也在内。到了1905年，海涅的作品才从检查禁令中解放出来。
- ② 皮萨列夫把海涅的讽刺诗和他的“无聊的”抒情诗对立起来，把后者叫做“漂亮的废话”。参看作者的《哲学和社会政治论文集》里《论海涅》一文，1949年版。

的话：“在他的作品中，思想现为情感，而情感又化为思想，微妙令人不易捉摸，所以用冷静的分析不可能表达出这种统一。”<sup>①</sup>杜勃罗留波夫虽然也看到海涅的矛盾，却认为海涅作品的基本意义在于它的革命倾向性。正因为如此，杜勃罗留波夫在评论米哈依洛夫的海涅诗歌的俄译本时，责备译者没有能充分表现出海涅是“德国青年活动者战斗队”的一个鼓手。<sup>②</sup>

车尔尼雪夫斯基也同样地推荐海涅。他把海涅列在成为“现代欧洲文学之花”的作家队伍里，<sup>③</sup>他首先是把海涅作为揭露德国反动浪漫主义者的斗士而尊重他的。

在六十年代出现了海涅讽刺诗的俄译本，萨尔蒂科夫·谢德林在欢迎这个译本时，把海涅称为在所有的作家中“最富于同情心的”一位。<sup>④</sup>俄国革命民主主义批评代表者就这样从原则上给这位德国大诗人的作品以正确的评价。他们都一方面看到而且指出海涅的历史局限性，一方面也推荐他的作品的进步方面。

但是，对海涅这样一个复杂的、有矛盾的作家的遗产作真正科学研究的却是苏联文艺学的功劳，苏联文艺学是根据马克思和恩格斯的奠基的指示而下论断的。<sup>⑤</sup>

马克思和海涅有多年友谊的联系，他常严厉地批评诗人的个别举动和在政治思想上的动摇。但是尽管如此，他还是爱海涅，

① 《杜勃罗留波夫全集》，1934，卷I，367页。

② 参看海涅《歌集》的米哈依洛夫的译文中杜勃罗留波夫的序文。

③ 《车尔尼雪夫斯基全集》，莫斯科，1947，卷3，717页。

④ 《萨尔蒂科夫·谢德林全集》，1937，卷18，146页。

⑤ 西方资产阶级批评家不曾研究，也不想研究作者的复杂的矛盾。他们歪曲了海涅作品的真正意思，想尽方法诽谤诗人，贬低他的艺术遗产的价值。由于是一位民主革命诗人，海涅不仅受到各国反动势力的仇视，而且受到他们的痛恨，所以他的作品在反动派批评里得不到任何正确的估价。海涅还在世时，他们对于他就发生过激烈的争吵。他死后，他们勉强同意承认他的早期作品《歌集》——他的作品中最弱的一部。

经常着重指出他的诗在艺术和革命方面的价值。诗人自称“革命的鼓手”，关于自己曾写过这样的诗句：

击鼓响起警报，  
把睡梦中的人从梦中唤醒。  
这就是艺术的最深意义！  
而自己要在最前列前进。

诗人还有一段自白是很正确的：“我不知道我是否值得人们在我的灵柩上放花圈。……但是你们应该放在我灵柩上的是一把宝剑，因为我是人类求解放的斗争中一名勇敢的战士。”

不管在他的意识里和在他的作品里有什么样的矛盾，海涅这位伟大的德国诗人却是个热烈的爱国者，德国民主革命运动中的先进的斗士。虽然他死去已近一百年了，直到现在，他的作品还没有丧失它的力量和现实性。海涅和我们特别接近，作为民主主义者，他仇恨一切形式的压迫和歧视，作为斗士，他不仅反对封建反动势力，而且反对资产阶级的假民主。在反对所谓“纯艺术”、拥护贯注在当时进步思想中的现实主义艺术的斗争中，海涅的功劳也是伟大的。

德国法西斯主义惧怕海涅作品的揭发力量。纳粹特务分子们疯狂地企图把海涅的名字从文学中消灭掉，烧毁他的著作，宣布他是德国的敌人。他们毁灭海涅的纪念碑，在海涅的诗篇上剝去海涅的名字，题上“无名作者”，其实这些诗篇不仅对全德国人民，就是对远在德国以外的人民，也都是知名的。但是，不管文学上的黑暗势力怎样用尽心机来销毁海涅的声名，海涅的声名在德国人民中仍然活着，而在现时还由德国进步的批评家们殷勤维

护着。

亨利希·海涅在1797年生杜塞尔多夫，这是在工业最发达的莱茵区域。由于小市民阶级的出身，海涅在早年就不得不遭受在德国猖獗的、封建军警统治的重压。

海涅的童年是在拿破仑军队占领杜塞尔多夫的时期度过的。在海涅的童年意识里，拿破仑的名字是与法国革命和从封建君主专制的桎梏下的解放等概念紧密联系在一起的；年轻的海涅对拿破仑的崇拜是由于当时德国民主派人士完全无权，以及法军占领在他们生活中所造成的改变，引起了德国市民阶级的反抗情绪。这些童年印象在很大的程度上说明了后来海涅关于拿破仑的一些言论，在这些言论里，批评和理想化是夹在一起的，拿破仑成为1789到1794年法国革命的继承人。

神圣同盟的胜利和封建秩序的复辟使海涅在杜塞尔多夫中学的学习停止了；封建统治在德国的复辟使他不可能再在这个学校里继续学习下去。他的家庭原来准备他经营商业，海涅只要一想到经营商业，就感到厌恶。到了1816年，在受一位法兰克福银行家一年训练之后，海涅就被送到汉堡。他住在一个有钱的叔父所罗门·海涅家里，地位极其卑微，他应该学的是商业。

跟亲属作了长久的斗争之后，海涅终于摆脱了商业。1819年，他进了波恩大学，在学校里和奥古斯特·施莱格尔很接近。后来他转到别的大学，1820到1821年在哥丁根大学，1821到1823年在柏林大学，听过黑格尔的课。到了1823年，他又回到哥丁根大学，毕了业，得了法学博士学位。

海涅从事于文学是在十九世纪二十年代，即反动势力猖獗的年代，当时国内一切反抗都被地方政权和神圣同盟所差遣的国际



狱吏的联合力量无情地镇压下去了。海涅早就感觉到德国现实压迫的全部重量，并且引以为苦。1824年，他到德国各地旅行，想借此熟悉他的祖国和人民。这次旅行对诗人的思想发展是不无影响的；这次旅行的印象都反映在《哈尔茨山游记》那部散文里，这部散文说明德国自然界的美景并没有使海涅看不见祖国的贫困，分裂成无数小国，被反动统治摧残得不堪。

海涅本想从事科学活动，当大学教授，他是有一切资格可以胜任的。但是科学的前程对于他是封闭了的，因为年轻的海涅所写的和发表的东西都足够使军警政权猜疑他，使他绝对不能在大学里任教。

1825年之后，海涅有时住在汉堡，有时住在法兰克福，后来在意大利和英国作过短期的旅行。他依靠偶然的文学写作的报酬来维持生活。

到了1830年七月革命之后，海涅决定迁居巴黎，因为德国的局面对他越来越恶劣。

他在1816到1817年开始的创作活动的初期到此就告结束；1830年以后，在当时社会政治事变的影响之下，海涅转到了他的思想和艺术发展的新阶段。

海涅很早就开始写诗。他最初尝试写诗，是在1816年。他早年的诗在1817年就已在刊物上发表，他的第一部诗集《诗创作》是在1821年出版的，后来在1827年收到《歌集》里，这诗组被称为“青春的苦恼”。

海涅开始是个浪漫主义者，但是从创作初期就已显出与德国浪漫主义的代表人物有分别，尽管他还没有马上就摆脱他们的诗学的一些影响，没有摆脱德国浪漫派诗人所特有的讲究形式的习

气。早在1820年，海涅就已宣布了一种在实质上反对反动浪漫主义的美学纲领，谴责神秘主义与对中世纪的理想化，要求文学接近生活和政治运动。

1820年，年轻的海涅发表了一篇不长的论文——《论浪漫主义》。这篇论文对于研究年轻的海涅在思想、政治和美学上的主张，他和浪漫主义的关系以及他的诗与德国反动浪漫主义的重要分别，都是很关重要的。

在阐明他的美学纲领时，年轻的海涅说出了他在评论文学现象中所依据的政治观点。他要德国诗摆脱天主教的神秘主义和中世纪的迷信，这在实质上就是斥责反动浪漫主义的思想倾向，号召开创文学中的进步潮流。

海涅好象还称赞德国浪漫派的诗。不仅如此，他还把奥古斯特·施莱格尔和歌德摆在一个行列里。但是他所号召建立的浪漫主义的艺术是和反动浪漫主义者所建立的艺术迥然不同的。海涅要求艺术家反映现实，起来反对一切神秘主义。

海涅认为可以引起“真正浪漫情感”的诗是这样的：诗的形象须与造形艺术的形象一样透明，一样画得轮廓清楚。这篇论文实际上制定了进步的浪漫主义的纲领。年轻的海涅无疑地还是个浪漫主义者，但是他的浪漫主义与诺伐利斯和霍夫曼的浪漫主义是对立的，他曾把这批作家叫做“痨病鬼”。

在《论浪漫主义》这篇论文发表不久之后，海涅写了两部剧本——《阿尔曼曹》(1821)和《拉特克立夫》(1822)，在这些剧本里，他还不能实现他自己所制定的纲领。对德国反动现实的抗议在这里还是抽象的，用个人主义的形式表现出来的。

在《论浪漫主义》那篇论文里所制定的纲领是用别的途径来实现的，那就是海涅在20年代所写的抒情诗，即1827年所搜集在

一起的《歌集》<sup>①</sup>以及在1826到1830年的散文，名字叫《游记》。

搜集在《歌集》里的诗是在十一年的过程中(1816—1827)写成的。这些诗可以让我们追溯海涅从1816到1827年那个时期在世界观上以及在艺术创作方法上的演变过程。在这个时期之内，不仅诗人所创造的形象的性质和他的创作方法，就连他的一般倾向性和抒情诗的一般内容都改变了。

海涅自己后来说过，收入《歌集》的那些诗组都是由爱情一个主题统一起来的。早期的抒情诗都反映出海涅对他叔父所罗门的女儿阿玛丽(一个浅薄而骄傲的女子)所怀的单方面的、终于被拒绝的爱情。

收入《青春的苦恼》诗组(1821年)里的诗还不免现出浪漫派诗的影响，因为它们是在浪漫派诗的气氛之下写成的。海涅从1816到1820年写的诗还带有德国反动浪漫主义者的诗所特有的一些哥特式艺术的调子(《我做了一个恶梦》、《我付出你所期待的报酬》、《半夜里把那女人丢掉》、《窗下》等等)。

在海涅所用的语言里，还碰得见过时的古字，还有些个别的笨重的语句减弱了诗的艺术力量。这些早期诗有些地方还露出沙龙抒情诗的影响。但是即使在初期诗里，也可以看出海涅和当时反动派诗人迥然不同，它们没有反动浪漫主义者所特有的那种神秘主义的苦恼。在它们中间起决定作用的是人世的关系和人世的感情。

年轻的海涅和反动浪漫主义者的分别首先在于他处理他的主题——爱情——的方式。诗人所钟情的不是使浪漫派诗人苦恼的

---

① 《歌集》是把几个诗组搜集在一起的：《诗创作》(1821)，《悲剧与抒情插曲》(1823)，其中包含《阿尔曼贾》和《拉特克利夫》，《归国集》(1823—1824)，《哈尔茨山游记》(1821)，《北海集》(1825—1826)。

那种云雾般的、从墓里出来的游魂或天仙化人，而是地道的人世间的女子，用真实具体的形象表现出来的，没有让神秘色彩染得模模糊糊的。诗人的经历是用真正的人的热情和真诚表达出来的。

收入青年诗人第一部诗集的那些诗的艺术特征反映出这些年代里存在他意识里的矛盾。这些矛盾在诗人早期所创造的一些形象里可以看出，它们决定了他作为浪漫主义者的特色。海涅受到愁苦的袭击，这种愁苦有时转变到近于绝望的心情，单方面的爱情折磨着他，使他感到在当时德国情况下极端孤寂，他于是想在空想中忘怀一切：

我纠缠在一种隐秘的寒颤里，  
在梦的境界，那里阴森的黑影  
等着和我交融在拥抱里。

但是不同于反动浪漫主义者，海涅虽然在空想世界里翻转，却怀着酸辛的心情，认识到不可能逃脱压迫他的现实，而且揭露出他所想象的那个世界是妄诞无稽的：

啊，但愿我到那里，  
称心如意地过活，  
把痛苦全忘掉，  
享受自由的快乐！  
哎！我常梦到的这些国家，  
到了天明就象空花泡沫，  
一去渺无踪影。

现实占住了诗人的意识，把空想打破了(《我现在凭文字的力量挑战》等)。

随着海涅的成长，他的抒情诗就越来越含着更深广的意义。诗人的失恋的痛苦得到了社会的解释。在年轻诗人的意识中，对周围封建专横和德国市侩所表现的奴颜婢膝的厌恨就日益强烈了。市民阶级知识分子的无权状态引起了他的越来越深的反抗。但是诗人对环境虽然不满，却还没有找到和它斗争的途径，在周围敌对的环境中的孤寂感觉仍然很辛酸地表现出来。

在海涅的发展过程中，从初期诗集到《归国集》，反抗的、有社会意义的曲调在他的作品里出现的次数越来越多，越来越坚定，越来越尖锐而具体。

在给他母亲的十四行诗组里(《青春的苦恼》)，海涅提到他在由自私和虚伪统治着的周围现实中的孤寂的感觉：

我走遍街衢去寻找爱情，  
到每家门前把双手伸出，  
去讨一点爱情的小礼物，  
给我的只是冷眼和仇恨。

我总是奔波把爱情寻找，  
总是寻找，总是找不到，  
我回到家园，体倦心酸。

这里所表现的很深的愁苦已经不是起于失恋的情绪了。在这一组十四行诗里，诗人对他自己的无权状态和依赖地位第一次提出明确的抗议，表现痛恨屈膝讨好的必要：



我从来不习惯于讨好别人，  
弯腰屈膝，我没有那个本领，  
哪怕是皇帝老爷在我面前，  
我也敢瞧他，向他眨白眼。

他所爱的女子对他的冷淡和冷酷无情在海涅的意识里具有社会的意义：苦恼的原因在于诗人和那位浅薄的、被奢侈生活腐蚀的富商的女儿在社会地位上的分别。

海涅懂得为什么他生平有许多不成功的事。他拿德国现实的清醒而冷酷的事实来抵制浪漫的幻梦。

海涅有许多诗都见出他对德国现实、市民阶级的谄媚和知识分子的软弱所怀的厌恨。献给他朋友泽特的《壁画十四行诗组》尖锐地抗议当时德国流行的奴颜婢膝的态度：

我知道——而且不愿和你争论——  
橡树摧折了，由于抵挡狂风，  
而柔顺的芦苇却安然无恙。

安然无恙又有什么成就？  
给公子哥儿拿着当手杖，  
或是编作扫灰尘的扫帚。

贯注在年轻海涅的诗歌里的浓厚的忧郁情绪，却和反动浪漫主义者的那种模糊的苦恼迥然不同。海涅的愁苦和诺伐利斯眷恋兰花的、或是霍夫曼的“热情人”眷恋“非尘世的”美的那种愁苦是两样的，它起初是由完全真实的失恋情绪所引起的，后来转

变为无权的民主主义的知识分子在当时德国现实生活情况下闷得吐不出气的那种愁苦。既然没有脱离现实，海涅就得忍受现实所引起的苦恼，由于诗人还拿不出什么东西来和他所厌恨的德国现实生活对抗，所以这种愁苦就更加尖锐。不过海涅的不满情绪在《歌集》中较晚的诗里却得到了新的声响。诗人开始拿自己来对抗市侩的、封建的德国，他认识到自己是歌唱自由的诗人，为祖国人民争取美好未来的斗士，尽管达到美好未来的道路对于他仍旧是模糊的。

海涅的苦恼就是许多德国人和他一样感受到的社会的苦恼。在《在你的窗下》里（在《归国集》那一组诗里），海涅大声喊道：

我是一个德国诗人，  
在德国的境内闻名；  
说出那些最好的名姓，  
也就说出我的姓名。

我跟一些人一样，  
在德国感到同样的痛苦；  
说出那些最坏的苦痛，  
也就说出我的痛苦。①

在《歌集》的最后几个诗组里，反抗的曲调，诗人对周围令人窒息的环境的抗议，就愈来愈多，愈来愈尖锐。在《山间牧

---

① 冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社，14—15页。

歌》(属《哈尔茨山游记》诗组)——海涅最早的一首政治诗——里，①诗人第一次自称是“圣灵的骑士”，那就是说，革命的靈魂，自由的騎士，爭取一切平等和从奴隶桎梏下解放出来的斗士。

《抒情插曲》以及在它之后刊在《歌集》里的一些诗组，都不仅显出海涅作为诗人在诗艺上的更大的进步，而且也显出他终于摆脱了和他背道而驰的那些文学体裁的影响。

海涅的独特的诗的风格形成了，这是革命的浪漫主义的风格。诗人一方面依据德国诗的最优秀的传统，即毕尔格、席勒和歌德的传统，一方面也依据德国民间诗歌的全部财富，尤其是民歌和民间故事诗。在早期抒情诗里，就已经可以感觉到海涅与民间创作的密切关系。他喜爱而且熟悉民间文学，懂得而且重视民间诗歌，把它们看作最好的诗歌的模范去学习。

海涅有意识地摹仿民间故事诗和民歌，但是他绝不对民间创作加以雕琢，象反动浪漫主义者所常做的那样。海涅真正地表达出德国民歌的精神，尽管他放进去新的内容。在研究民间诗歌和在自己作品里依据民间诗歌之中，海涅抛弃了在他的早期作品里所可遇见的不调和的外来因素的借用，他用简单、自然、没有任何过分离饰的风格来写作。他的诗的特点是高度的和谐和抒情意味。②

海涅最受德国人民欢迎的一首诗是用民歌体写的《罗累莱》，收在《归国集》里。这首诗可以作为这位年轻诗人的抒情

---

① 冯玉译《海涅诗选》。人民文学出版社，26—39页。

② 海涅的抒情诗，特别是关于爱情的，引起了一些作曲家的注意，他们把海涅的许多诗谱成乐调。在俄国，有柴可夫斯基、拉哈曼尼诺夫、考萨柯夫和鲍罗丁，在外国有舒曼、舒伯特、谷里格和李斯特，他们都曾把海涅的诗写出乐谱。这些乐谱有许多在德国人民中得到非常广泛的流传。

诗的明显范例。这首抒情的民歌体诗所咏的莱因河神是根据民间传说来的，其中没有反动浪漫主义者所爱用的那些无理性的调子。海涅写得象民歌一样简单，替德国自然风景描绘了一幅美妙动人的画面，他歌颂了人世间的的女性美。同时，这首诗在和谐与抒情意味上也是非常优美的：

不知道什么缘故，  
我是这样的悲哀；  
一个古代的童话，  
我总是不能忘怀。

天色晚，空气清冷，  
莱因河静静地流；  
落日的光辉  
照耀着山头。①

船夫并不是死于魔术，而是死于罗累莱的迷人的歌声和人世间的美色：

那最美丽的少女，  
坐在上边，神采焕发，  
金黄的首饰闪烁，  
她梳理金黄的头发。②

---

①② 冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社，11—12页。

在海涅早期的、以语言简单和确凿的现实主义倾向显著的民歌体诗里，就已可以看出反抗性的有社会政治意义的曲调。例如在《巴尔塔沙》里，就隐含着对专制的挑战和反君主制度的倾向。在1816年就已写成的《掷弹兵》那首民歌体诗里，对拿破仑的颂扬就是对德国反动势力的直接挑战。

年轻的海涅是德国第一个革命的浪漫主义者，同时，在他的浪漫主义里很早就滋长着未来的现实主义的萌芽。

和海涅同时的德国守旧的批评家们就已不能不看出海涅的诗和当时反动浪漫主义者的诗迥然不同。当时人们带着非常不赞成的态度指出，海涅是“不和现实妥协的”，他的诗里爱情的主题是服从于社会的主题的。神秘主义者和反动者席莱伊玛哈说：海涅和浪漫主义者“不是一回事”，他是“第三阶级的诗人”。他们把他称为“反唯美主义的”、即揭露性的诗歌的首领，近似拜伦。他们把他称为“不协调的古典代表”。

海涅的诗的创作方法是逐渐形成的，随着他的意识的成熟，他的意识中愈来愈露出很大的矛盾，而他的创作方法也愈来愈因为有新的特点而复杂化。他的方法还是浪漫主义的方法，虽然其中已可以看出，而且在滋长着明显的现实主义的倾向。德国现实对于诗人不仅是可憎的，而且是可恨的，但是他还不免与这种现实有联系，而他自己认识到这一点的。

早在《青春的苦恼》那些早期诗歌里，就已可以看出海涅的讽刺风格的早期面貌。他在《壁画十四行诗组》里写道：

把我们的原来热烈的心脏  
撕下来，切成细块捣成浆，  
那尖声嬉笑的本领却仍然存在。



在《抒情插曲》里，讽刺就很明显了，在此后的诗组里，讽刺就成为年轻的海涅的创作方法的主要特征。在反动浪漫主义者那里，讽刺起着妥协的作用，海涅的讽刺却不同，它打破虚伪的和谐，不仅不使浪漫的幻想巩固，而且打击它，指出它的妄诞无稽。

海涅讽刺了他周围的庸俗，揭发了躲避庸俗而臆造空幻无稽的幻想世界的那种浪漫主义的企图是虚伪的，徒劳无益的。他用讽刺的方式嘲笑德国市侩的感伤主义的空想。他嘲笑德国市民躲在自己所臆造的那种堂哉皇哉的浪漫的空想世界里，借此躲开周围生活的贫乏，贵族的专横。同时，海涅还讽刺他自己，揭露他自己的矛盾，他自己幻想的可叹的空虚。

《北海集》里的一些诗很清楚地说明海涅的渐趋成熟的技巧。诗人用讽刺的方式来解释现实矛盾，达到了最精妙的艺术。他的诗通常一开始就用抒情手段渲染自己的经验，然后用突如其来的、带讽刺意味的收尾把浪漫的幻想打破，嘲笑这种幻想，显示它的妄诞无稽。诗人拿自己抽象的、无根据的空想和粗暴的现实对照，用带讽刺意味的收尾让这种粗暴的现实突然闯进诗人幻想所臆造的世界。因此，幻想就揭穿了，读者又回到丑恶的、却是真实的现实世界。

海涅的戏拟体的作品充满着微妙的讽刺，具有很大的揭发力量。但是海涅虽然暴露当时德国现实的凄惨，在20年代却还拿不出什么来和它对抗。

《北海集》里有许多诗可以引作实例，来说明海涅如何运用讽刺和戏拟浪漫空想的方法（尤其是《海中幻影》、《问题》、《海神歌》、《晕船》）。

在《海中幻影》里，诗人从船甲板上透明的海水，替自己

描绘了一幅海底世界的神话式的图画。他好象听到了钟声。他仿佛看到了久已失去的、久在寻找的爱人。他想跳下去，跳到自己幻想所创造的幻影里去，正在这个时候，船长及时地拦住了他，用清醒而粗暴的声调向他喊：

但是正在这时刻，  
船长捉住我的脚，  
把我从船边上拉回。  
他喊着，又气又笑：  
“博士呀，你可是中了魔？”<sup>①</sup>

诗人美丽的幻想和现实成了尖锐的对比，因此破坏了，倒塌了。收尾有意地写得粗率和“干枯”，和描写美丽而妄诞的幻影那部分的豪华的、浪漫的风格结合在一起，就产生了所需要的效果。

在著名的《问题》那首诗里，诗人的内心冲突得到了更尖锐的讽刺的表现。空想的徒劳无益和内心矛盾的悲剧性的不可解决，在这首诗里是用更辛辣的嘲笑和故意的粗暴去揭露出来的。诗人被所提的“永恒的”问题搅扰得很痛苦，人生的意义使他焦急不安：

在海边，在荒凉的黑夜的海边，  
站着一个青年人，  
怀里充满忧郁，脑里充满怀疑，  
焦灼的唇向着涛浪发问：

---

① 冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社，48页。

你们给我解答这生命的隐谜，  
这充满苦恼的，古老的谜。①

在头几行焦急不安的诗句之后，海涅接着就用了各种调子降低了的形象，即一些“绞尽脑汁”、要解决人生问题的头脑的形象，接着，他又用尖锐的、突如其来的收尾，评论那位空想者因为寻找“永恒”问题的解答和企图解决那些滑稽的问题而脱离了现实生活，放弃了现实生活的任务：

涛浪喧腾着他们永久的喧声，  
风在吹，云在奔驰，  
星光闪闪，冷冷地漠不关心，  
可是一个傻子还等待着回答。②

贯注在《歌集》里后几个诗组中本来讽刺已很尖锐的诗歌里的那种愁苦，证实了海涅的意识里还存在着多么大的矛盾。在这方面特别足见特征的是《北海集》里的《海神歌》那首诗。

在荒凉的海岸上，坐着一个孤独的、满怀愁苦的人，他大声地呻吟：

那些空气中的飘荡者，他的叹息声，  
飘荡去，又凄惨地飘荡回来，  
发现他们的心，他们的海港，  
已经封闭起来了。

---

① 冯至译《海涅诗选》，人民文学出版社，53页。

② 同上，54页。

但是，这位沉没在幻想里的孤独的空想者开始对着海鸟夸赞  
他的说不出的幸福和爱情：

他夸赞个不休，  
同时海鸥在叫吼，  
那冷清的嘲笑叫吼。

于是神话中的海洋居户，海神们，用叫人清醒的歌声把空想  
者的幻梦打破了：

啊，你这笨人，夸口的笨人！  
你这被愁苦折磨的人！  
你那些希望粉碎了，  
那些心所产生的顽童。  
.....  
最好还是敬重聪明的神，  
忍耐地拖过悲哀的时辰。

海涅的作品往往是这样，真实的现实闯进来，就把空想者的  
幻想彻底粉碎了：

月亮隐藏在云后，  
黑夜张开了咽喉。  
我坐在黑暗里哭泣很久。

尽管是讽刺，全诗却充满了痛苦。

年轻的海涅的第一部散文——《哈尔茨山游记》，在思想上和创作发展上都迈进了一大步。这是在他漫游过德国北部以后写的(1824年)，在1826年发表。《哈尔茨山游记》是《游记》的第一部分。<sup>①</sup>

渲染着年轻海涅的早期抒情诗的那种不满德国现实的情绪，在他的第一部散文里得到了更完全、更具体的表现。

《哈尔茨山游记》仿佛是《歌集》的发展和补充。在这部作品里，作家思想发展的第一个阶段完成了，他的明晰的、独特的散文风格也形成了，取得了各种鲜明的形式。

在内容上，《哈尔茨山游记》是一部旅行见闻记，描写20年代中叶的德国现实情况。它是用文艺和政治杂感的形式写成的。旅途和德国自然界美景的描写和对当时德国社会关系和秩序的尖锐辛辣的批评是交织在一起的，描写的部分往往就是批评部分的根据。作者很别致地把风俗画的场面和社会政治的讽刺结合在一起。叙述中往往突然插入一些漂亮的隽语、抒情的题外话和整段的诗。风俗画，对于政治事件的评论，对现实界典型现象的观察，神话式的幻影以及古老的传说都交织在一起。有真凭实据的事物的描写随意转为浪漫的、一时兴到的感想。关于主观印象、情绪的描绘和刻划典型的、尽量客观的叙述都夹在一起。

海涅所描绘的一切在骨子里都是微妙的讽刺，有时几乎不可捉摸，有时则比较鲜明。他在后来写的散文作品都充满着漂亮的

---

① 《游记》是在1826到1831年之间分卷发表的。第一卷包含海涅从德国北部旅行回来以后在1824年写成的《哈尔茨山游记》，《北海集》的第一部分以及一些其他的诗，是在1826年发表的。1827年发表了第二卷，其中包含《北海集》的第二、第三两部分以及《思想—勒格兰的书》。第三卷以《意大利》为题，在1830年出版，其中包含从慕尼黑到日内瓦的游记和《珞珈浴场》。《英国断片》是《游记》的第四卷，1831年出版。



俏皮话，最明显的例子是《游记》。

如同在《歌集》的诗里一样，在《哈尔茨山游记》里，海涅还没有什么表现得很清楚的正面的理想，尤其是没有明确的斗争号召和斗争纲领。同时，海涅对于德国贵族阶级以及顺从贵族阶级的、愚笨的市侩们的讽刺是非常尖锐的，所以全书可以看作对当时德国整个反动制度的揭露。海涅对德国社会生活看得愈深刻，他的讽刺也就愈尖锐。他痛恨为着要奴役人民而形成联盟的德国特权阶级，但是他仿佛也一样痛恨那些愚笨的市侩们在这个联盟面前奴颜婢膝，把它看作上帝差遣来的一种必要的东西。

海涅在《游记》里用非常鲜明、生动的现实主义的描写，揭发分裂为数十小国的德国的贫乏状态、德国市侩的愚笨的冷淡以及市民阶级知识分子的狭隘。他把德国现实的沉闷空气、封建习俗和一些中世纪气味的成见都揭露出来了。谈到德国内地的一些理性主义的哲学家时，海涅说：“这批人痛击一些恶浊的东西，尤其是中间藏着许多毒蛇和妖氛的教会垃圾，这种情形对于我是很有益的。德国的空气太闷热了，我时常恐怕自己要在这种空气里闷死，或是要在我的神秘主义者同胞们的、气焰炙人的包围中闷死。”

海涅在他的描绘中，把落后的德国市民阶级所沉陷在里面的那种昏昏醉梦状态表现为一些离奇的讽刺形式，这种市民阶级对社会利益是漠不关心的，只满足于个人计较的琐屑事件，眼界既庸俗而又狭小。20年代德国市民阶级所特具的精神上的停滞、黯淡的庸俗气味和愚蠢的自满心情，都刻划在海涅的《游记》这部充满着忿恨和俏皮劲的书里。

在描绘城市或乡村、叙述这一次或那一次旅途遭遇时，海涅把当时德国现实所特有的形形色色都表达出来了。例如，他描写

哥丁根城市时，说它“以腊肠和大学著名”，归汉诺威王朝统治，“包括九百九十九座建筑物”。这种描写也可以看成对三十六个德国小国里许多其它类似的城市的讽刺。对于这个城市的居民的断语可以作为海涅风格的范例：“一般来说，哥丁根的居民大约分为学生、教授、市侩和畜牲四个阶层，但是彼此分别并不很显著。畜牲那个阶层是占统治地位的。在这里，如果要把所有的学生和教授的名字，不管是平常和不平常的，都列举出来，那可就太长了；还有一层，此刻我也记不清所有的学生的名字，至于教授，还有些是完全无名的。哥丁根市侩的数目应该是很大的：他们就象砂子那么多，说得更好一点，就象海滩上的污泥那么多。”①

德国市侩气的条顿种人对现有秩序很满意，都满腔是国家主义，海涅把他们自满的狭隘情形用“写生”的办法写成一些小素描，其中典型的東西是用突出的、离奇的形貌表达出来的。例如在旅行的某一阶段中，作者碰见一位高斯拉尔的胖绅士。在和这位“开明”、理性主义的市民高谈阔论之中，海涅把德国市侩的昏沉的庸俗和自满的愚蠢都揭露出来了。

他还引我注意到自然界一切都有目的性，都有益处。树木之所以是绿的，因为绿色对眼睛有益。我表示赞成他的话，并且补充了一些话：说上帝创造有角的牲畜，因为牛肉汤可以使人的身体强健；后来上帝又创造了驴子，以便人可以拿它来比比自己；至于上帝造人，是因为人可以吃牛肉汤，不当驴子。我的旅伴听到大为高兴，他找到了我这么一个志同

---

① 引自《游记》。《海涅全集》，卷4，1935。

道合的人，脸上更是笑容满面，到和我告别时，他显得很难过。

海涅又和一位格莱夫斯瓦尔德的人发生过“爱国主义的辩论”。依那人的意见，德国应该划分为三十三区。“我却肯定它应该分为四十八区，因为这样才可以印行一部较有系统的德国指南，说到究竟，生活总要适应科学。我的格莱夫斯瓦尔德朋友还显得是位德国诗人，他告诉我，他在写一部民族英雄的诗，歌颂阿米尼和他的战役。我对他制造这部史诗给了一些有益的指示。”

尽管作者用抒情的穿插和浪漫的题外话来蒙蔽读者、尤其是德国检查官的耳目，在这部书里，辛辣的观察印象比起那些轻松的玩笑和一时兴到的浪漫的感想，仍然是占上风。故事的穿插和诗歌式的题外话，并没有减弱年轻的海涅用那样俏皮劲儿和细腻观察所描绘出来的反动的停滞和精神的昏沉所产生的印象。作者虽然还没有定出斗争的纲领，可是随处都在设法唤醒德国民主大众的自觉。

在这部早期著作里，海涅就已经不忽略德国工人阶级。诗人看到了工人阶级从厂主方面所遭受的痛苦和残酷的剥削。诗人自己下到矿坑里并且和矿工们在一起谈话，看到了德国工人驯服地忍受他们的艰苦的劳动条件。

我的向导是个诚实的德国人，就象狗对主人一样忠心。他真正很高兴地带我看坑道，看剑桥公爵在视察矿坑时和他的随员吃饭的地方，那里摆着一张很长的木桌，公爵坐的那张矿石制的高椅也还在那里。……德国式的忠诚！这是受制于人的人们的修词中一个不时髦的字眼。

海涅带着尖刻的意味转身向“德国主子”说：“你的人民是最忠诚的，你如果认为这只聪明的、忠诚的老狗会突然发疯，张开牙齿去咬你那个神圣不可侵犯的大腿，那你就是想错了。”

在德国无产阶级中已在滋长着不满情绪，到了20年代末，这便发泄于几次的起义。不过海涅正确地看到当时整个德国现实中一些典型的特色——德国民主大众的自觉水平还很低，反封建秩序和专制小国王的斗争发展还很微弱。

因此，海涅虽然还没有做出结论，但他在《哈尔茨山游记》里描写了德国分裂为无数小国和滑稽的疆界、侏儒小国王的大摆排场以及臣民的奴隶式的恭顺，这就把德国社会生活的最典型的特色表现出来了。尽管是现实主义的描写和浪漫主义的穿插混合在一起，作者在这部作品里所作的细腻的观察和真实的现实主义的概括化，以及这头一部《游记》所含的揭露德国现实的力量，都说明海涅在思想方面的发展。

但是在海涅作品里占上风的还是否定的方面，正面的理想却还没有成熟，还没有奠定。这也就说明了《游记》在风格上的特点。

海涅的散文有一些艺术特点在《游记》里定形了。作者创造了他所特有的散文体裁，其中素描、旅行日记、故事、抒情诗以及文学、政治论文都融合在一起。

海涅的散文是宣传性的，在政治上是尖锐的。在他的散文里，象在1830年以前他的诗的创作方法一样，讽刺是基础。在海涅的《游记》里，就如同在《歌集》里一样，突如其来的、讽刺性的收尾是对上文所含的意思加以尖锐的嘲笑。也象在《歌集》里一样，这种嘲笑是以破坏幻想为目标的，但是它在《游记》里更时常转为对现实中个别丑恶现象的讽刺。

作者的主观经历在《游记》里仍然起着作用，但是更充分地反映出社会政治的问题，和这些问题结合得更密切。海涅在《游记》里所说的漂亮的俏皮话不是漫无目的，而是经常揭示出很大的社会意义的。

海涅在他的《游记》里引用了一些幻梦和鬼怪之类来自民间传说和童话的主题。但是《游记》里所有的幻梦和鬼怪都只是用来嘲笑德国现实中的丑恶现象，把那些现象表现为离奇的形式。

海涅的散文以节奏和谐见长。作者在他的散文里广泛利用他在同时期的诗创作里所用的方法。海涅在《游记》里所用的语言是德国文学语言的辉煌的范例。

在《游记》第三部，专写拿破仑的《思想——勒格兰的书》(1827年)里，作者的个人经历就已退到后台，而占前台的是书的基本的、起决定作用的内容，即革命的主题。按照作者自己的话来说，“拿破仑和法国革命以原来身材的高度挺立在这里。”

在书中占中心地位的是拿破仑的鼓手勒格兰的形象，他体现着正在进行革命和“断头台的红色进军”的、英勇的法国人民。全书都贯注着对复辟与封建反动势力的仇恨。海涅没有看到，也没有表现出拿破仑在破坏民族独立和代表法国资产阶级利益方面所扮演的角色。他无疑地把拿破仑理想化了，没有见出他的出征德国时所扮演的历史角色具有矛盾性。但是贯串全书的对拿破仑的崇拜，是由于当时德国的社会政治环境造成的。把拿破仑作为法国资产阶级革命的化身而加以浪漫主义的颂扬，在当时德国进步作家之中几乎是普遍的，这是由于斗争的复杂性以及德国在十九世纪头二三十年所特有的社会矛盾。

海涅虽然也认识到拿破仑的革命性是有局限性的，但是对他的历史作用理想化了。尽管如此，这部书在当时仍是进步的。当



时德国反动势力很猖獗，资产阶级民主群众感觉遭到了压制，这部书在具体历史情况之下公开提出了革命的问题，对侏儒小国的统治是一种公开的挑战。不仅如此，海涅还公开号召学习法国人的榜样。难怪《勒格兰的书》在德国内地许多地方都遭到禁止流行，使作者在德国军警统治环境内遭到迫害。

既然作为一个“不可靠的分子”而受到监视，海涅就不能时常公开地和彻底地表现他的思想。书里有很多乍看起来是不关重要的题外话和浪漫式的穿插以及用来作为掩蔽耳目的言论。正是这些题外话以及对于拿破仑的看法引起了皮萨列夫的批评；如果全面考虑到海涅创作的具体历史环境，这种批评是不够公道的。

在《游记》里，可以看出海涅在世界观和创作方法两方面的发展。社会问题的处理深刻化了，讽刺的因素也加强了。

在《哈尔茨山游记》里已可看出的社会主题，在《勒格兰的书》里获得了更大的深度，特别是在《英国断片》里。

游记的最后一部的内容都是反封建、反教会的主题。在这里，反对德国分裂的呼声是很强烈的。不仅如此，海涅已自称“解放人类斗争中的英勇战士”。①

《游记》的基本的政治倾向性是取决于反对封建反动势力的斗争任务的。但是不同于沙米索以及二十年代其他德国进步作家，海涅在这个创作阶段就已经认识到不能把斗争的矛头专指向这批敌人。他在1830年9月写给方哈根的信里说过：“我知道得很清楚，革命涉及到一切社会关系，贵族和教会不是革命的唯一敌人。为明白起见，我把他们看作一个统一的敌人联盟——这就巩固了反抗力量。就我个人来说——海涅补充了一句——我痛恨资

① 《从慕尼黑到日内瓦的游记》。

产阶级的贵族还更加厉害。”<sup>①</sup>

作者在《英国断片》里表现了他对于资产阶级以及由资本主义产生的社会矛盾所抱的态度。在这部分《游记》里，海涅进而批评资产阶级社会。

1830年，海涅在英国——当时欧洲最大的资本主义国家——住了一些时候，就开始认识到资本主义社会的矛盾。作为对落后的、半封建的德国的揭露者，他的眼光宽广得多了。作者进行了大量观察，因而发现了一些问题，这些问题到了他的文学和政治活动的下一阶段才得到解决。海涅看到英国是一个用资本去支配整个资本主义世界的国家：“派遣教授到伦敦去，可是看在上帝的面子上，不要派遣诗人去！把教授派去，叫他站在伦敦商业大街的拐角上。他在这里所学到的东西，比从所有论最近莱比锡商场的书籍里所学到的还要多些……社会机构的隐藏的秘密突然揭露在他面前，他可以清楚地听到而且亲眼看到世界的脉搏，——因为如果伦敦就是全世界的右手，强有力的做事的右手，那么，从交易所区通到唐宁街这条商业大街就应该看作全世界的动脉。”海涅在这里揭露出金钱势力和现金在当时社会中的统治地位。

在英国，海涅看到了人民大众的贫困和苦痛以及统治阶级日渐肥胖的人物的骄横。他说：“对于英国的阔人，渺小的英伦只是暂时的住宅，意大利是他们夏天的花园，巴黎是他们的餐厅，而全世界则是他们的家产。……金钱是一种灵应符，神奇地使他们最疯狂的愿望得到满足。”同时，海涅指出相反的一面：“贫困呀，贫困呀！旁人过着向你嘲笑的奢侈生活，而你却在饿肚

---

<sup>①</sup> 《海涅全集》，卷11，245页。

皮，这应该是多么苦痛啊！”

在指出对于当时英国是典型的贫富悬殊时，这位德国民主革命诗人在他的文学活动的早期，就已经比三十到四十年代写英国民众苦痛、指出当时生活中贫富悬殊的狄更斯走得更远了。海涅差不多了解到狄更斯还了解不到的剥削制度。他认识到伦敦城市的老爷们就是英国劳动人民的压迫者和剥削者。在“责任”那一章里，海涅以讽刺的口吻描写了英国资产阶级反动势力反对1789到1794年法国革命的斗争，并且指出英国资本在这次斗争中的积极作用。他写道（《考伯特政治记录报》）：“除了我们向债主索取、而债主也很情愿给的这些钱之外，我们的政府因为渴望‘胜利’，还从穷人们那里索取一笔很大的间接的贷款，这就是把经常的税收增加到这样一个程度，以至穷人们遭受到从来没有那么沉重的压迫。”后来，他继续写道：“可怕的捐税负担压倒了穷人，所有的捐税压力最后都落在穷人身上；它剥夺了穷人的一切，一直到工具，剥夺了他们的衣服，所以他们就得穿破烂，剥夺了他们的骨髓……到了无可再剥削时，就把从穷人身上剥削来的还他们一点，名义是增加穷人救济金。”

海涅把英国统治阶级称为“劫掠英国的大敌人”。在《英国断片》的收尾部分，海涅由揭露进了一步，肯定革命是正义的，提出了斗争的号召。这个号召到了诗人的下一个创作阶段就更加具体，这是由于三十年代初在德国及其它西欧国家里所展开的社会斗争的影响。

1830年夏，海涅到黑尔哥兰岛去休息了一个时期。他陷入了阴沉的默想，觉得前途渺茫。

他在这年七月写道：“我原来要编一个刊物，叫《政治年

鉴》，来唤醒人们对时事的关怀，激起革命的愿望，点燃人们的热情，经常扯着德国穷人的鼻子，使他们从沉酣的大梦中醒觉过来。……这一扯只引起了那打呼鼾的巨人微微地打了个小喷嚏，怎么样也不能把他扯醒。如果我有时用力拉开他的枕头，他就用睡得很瘫痪的手把它又拉回去。……有一次我绝望地想放火烧他的睡帽，但是睡帽让汗湿透了，——他在梦中用力思索，所以出汗——连一点烟也冒不出来。”

“但是我到哪里去呢？”海涅辛酸地问他自己。德国警察那时正在监视他。在受警察迫害的日子里，他盘算前途，想采取一个决定，他曾想到美国去，但是放弃了这个念头。“美国那个自由的大牢狱，其中看不见的枷锁比在德国看得见的枷锁给我的毒害还更大，我难道要到那里去吗？”民主诗人这样说。

对资本主义的英国社会状况的观察，以及作者向本国和外国的社会运动的日渐密切的注意，就使得他对于美国能有令人惊异的正确的看法。不同于资产阶级民主主义者那样歌颂美国的“自由”，海涅在他的文学活动的早期就已看到美国假民主的真正面目。“那里没有小国王，也没有贵族，那里所有的人都是平等的，所有的人都是平等的鲁莽汉。”海涅写道，——“当然，这里没有计算到几百万黑色的或是棕色的人，人们对待他们，就象对待狗一样。”

在8月初，海涅在黑尔哥兰岛上听到了法国七月革命和推翻皇室的消息。赫尔岑写过这样的话<sup>①</sup>：“谁要想知道七月革命的消息对年轻一代人的影响，就让他去读一读海涅在黑尔哥兰岛上听到‘异教的潘山神<sup>②</sup>死了’之后所写的文章吧。”

---

① 《赫尔岑全集和书信集》，列姆克编，1919，卷12，125页。

② 潘是希腊神话中的林神，以凶恶可怕著名，这里指的是法国君主专制政体。

海涅听到法国革命的消息，欣喜若狂地说“收到了老大的一个包裹，带着一些火热的新闻”，“那是太阳的光线包裹在纸里，它们进出极高的热力，进进我的心灵里。我仿佛要用在我身上燃烧的那股兴奋和狂欢的热火，把整个大海都点燃，一直烧到北极。”

法国的事变促成了海涅多时以来就日渐觉得必要的决定。他迁居到巴黎，希望在巴黎得到机会自由写作和进行工作。从1830年起，这位卓越的作家就进入他的创作发展的新阶段。<sup>①</sup>

---

① 海涅1830年以后的作品在本书(即《十九世纪外国文学史》)第二卷讨论。  
——伊瓦肖娃



## 彭斯诗三首<sup>①</sup>

〔英〕彭斯

### 给拉卜勒克的信

我不是诗人，可以这么说，  
只碰巧胡诌几句诗，  
谈到学问，却不敢赞一词，  
但是，这有什么关系？  
只要诗神朝我瞥一眼，  
我就向她放开歌喉。

批评家们皱起眉头问道：  
“你连诗和散文都分不清，  
诗歌哪里有你的份？”  
但是，渊博的仇人先生，  
说句老实话你别生气，  
你说的牛头不对马嘴！

---

① 译诗发表在1959年5月27日《光明日报》，题为《农民诗人抗议的声音》，收入全集，用《彭斯诗三首》为题。——编者注

你那套学校的鬼话算啥？  
给牛角和板凳安上拉丁！  
如果你天生来不聪不明，  
难道文法书能做医生？  
倒不如拿起锹和锄，  
或是提铁锤去打石头。

一批妄自高大的笨伯，  
让书本弄得昏头昏脑！  
进校门还夸英俊年少，  
出校门却是蠢驴一条。  
竟想单凭一点希腊文，  
就攀登诗神的高峰。

我不要你们的那些学问，  
我只要自然的一点火焰，  
哪怕污泥糊腿又糊面，  
哪怕赶大车或是犁田，  
我那家常衣着的诗神，  
就会感动人们的心。

### 哀 歌 一 章

如果我替那位老爷当奴隶，

说是老天爷早已注定，  
为什么在我这个胸膛里  
又安着一颗不屈不挠的心？  
说不是注定，我就要请问：  
为什么我要受那小子欺凌？  
人吃人，人叫人伤心，  
哪里来的这种意志，这种权能？

### 向苏格兰人呼吁

苏格兰弟兄，把刀枪举起，  
跟过华莱斯，跟过布鲁士，  
流过鲜血，显示过英雄气，  
欢迎你走向血坟，或是胜利！

就在今天，就在这时候，  
瞧，敌人们打到了家门口，  
瞧，那骄横的英王爱德华，  
带来了镣铐和奴隶的苦楚！

哪个有种的胆怯怕死？  
甘心当卖国贼，当奴隶？  
哪个有种的那么不知耻？  
让他逃，让他遭人民唾弃！

谁愿意扛起自由的刀兵，  
守卫苏格兰的土地和人民，  
死为自由鬼，生为自由人，  
就请站过来，咱们一齐上阵！

凭压迫者加给你们的苦楚，  
凭你们的带镣铐的儿女，  
我发誓，要打到骨碎血枯，  
但是我们的血定要自由！

把掠夺的暴君推翻，  
让我们的仇人一齐完蛋，  
让自由的气息不闷在胸膛，  
要么就是死，要么就是干！

译后记 纪念诗人的最好方法是朗读他的诗，让诗人的胸襟气概在我们每个人的血液里沸腾、酝酿、滋长。

彭斯(1759—1796)是苏格兰有史以来最伟大的一个诗人。他是多方面的，歌颂爱情的诗见出他的缠绵悱恻的一面，纪念饮酒作乐的诗见出他的谑浪笑傲的一面。这两方面是人们所熟知的，现在所介绍的是他最值得纪念的一面，就是顽强斗争的一面。

彭斯是个穷苦的农民。我到过艾尔郡他的故居，那是在欧洲所见到的唯一座泥糊墙，茅草盖顶的房子，房子里空空洞洞，过了三十年，我至今还留有鲜明印象的是一架纺车。这座房是他父亲(也是贫农)亲手盖起来的。艾尔郡那地方临苏格兰西面的大海，自然风景很幽美，但是土壤很贫瘠。彭斯种的是地主的地，

本来打不到多少粮食，还要拿三分之一给地主。他糊不了口，往往被迫借高利贷，或是把佃来的土地转让掉，另佃一块土地来耕。彭斯只活了三十七岁，一生之中就有四五次被迫卖房子搬家。就在他临死之前他还受债主的逼迫，几乎坐了牢。

我们可以想象到，彭斯对当时剥削制度有极其酸辛的亲身体验，所以在骨子里他在英国诗人之中反抗的精神比拜伦和雪莱都更强，这是由于他们出身于不同的阶级。他在法国资产阶级革命的时代，尽管艾尔郡那么偏僻，大革命的风也吹到他那里，他是以欢欣鼓舞的心情来迎接这次大革命的。有一次他在爱丁堡戏院里听戏，开幕时大家唱《上帝保佑英王》（英国国歌），彭斯却大声倡议，“倒不如唱《这些都会完蛋！》”（法国革命时的革命歌）。当时以英国为首的反动集团正在围攻法国，企图把法国革命镇压下去。彭斯在拍卖行里买了四门炮，寄给法国的国民议会，来表示他对法国革命的支持。这四门炮被英国海关没收了，彭斯险些儿遭了大祸。就是这种顽强反抗和同情革命的精神表现在他的许多诗歌里。

这里限于篇幅，只选择了三首彭斯的诗。大诗人在他的每一首诗里都会以他的全副精神出现，所以就是从这短短的三首诗里，我们可以体会出彭斯作为进步诗人的特殊面貌。在第一节《给拉卜勒克的信》里，彭斯在一百五六十年前就接触到我们今天所面临的问题：文学作品要凭书本知识还是凭实际劳动斗争的生活经验？彭斯的主张和他自己的范例都肯定了实际生活对于文学创作的重要。《哀歌》是一篇长诗，这里只选择其中一章。他对剥削制度的愤恨在每一行都流露出来了。第三首《向苏格兰人呼吁》是假想13世纪苏格兰民族英雄华莱斯和布鲁士为着民族解放，和英王爱德华进行战争时的一首战歌。苏格兰和爱尔兰一



样，是经过长期的斗争之后才被英国征服的。但是苏格兰人民的民族自尊心特别强烈，至今对英国还有些不服。彭斯的这首诗反映了这种民族解放，争取自由的愿望。

苏格兰在民歌方面有极其光辉的传统，彭斯对这个传统是个继承者，也是个发扬光大者。象一般民歌一样，他的诗(特别是用苏格兰方言写的)语言简朴，节奏快，音乐性特强，大半可以歌唱。

随着无产阶级文化的发展，彭斯的诗歌已成为世界文学宝库中一个重要的组成部分。就全世界范围来说，他的反对剥削制度和争取民族解放的呼声将继续在被压迫的人民心中点燃起怒火，鼓舞起斗争的勇气。就我们中国来说，他的作品对工农大众的创作也应该可以发生一些有益的影响。所以我们今天纪念彭斯，意义是很重大的。

## 敏·考茨基和她的创作<sup>①</sup>

〔德〕切西利亚·弗里德里希

敏娜·考茨基的作品不仅是德国文学也是奥地利文学的一个部分<sup>②</sup>。卡尔·考茨基的母亲在维也纳度过了他的一生中大部分光阴。她的长篇小说、短篇小说和戏剧大部分反映出奥地利情况，但是如果把她只看作一个奥地利作家，那就是错误的，十九世纪德国工人运动和奥地利工人运动有着紧密的联系，敏娜·考茨基不仅和她家乡的工人运动，而且也德国的工人运动有着联系，这一方面是由于她的长子的政治活动，此外还由于她和奥古斯特·倍倍尔、威廉·李卜克内西、弗兰茨·梅林和罗莎·卢森堡有着私人的关系。她从事写作，不只是为奥地利工人，她还让她的全部作品在德国印行，大部分比在奥地利印行还要早些，这就说明她何等重视德国读者。

敏娜·考茨基于1837年6月11日出生在奥地利格拉兹，家庭

- 
- ① 本文收入张荣昌、潘子立译《旧人与新人》，文化艺术出版社1986年5月版。原为民主德国切西利亚·弗里德里希编《敏娜·考茨基作品选》一书的序言。——编者注
- ② 在资产阶级作家们编写的奥地利文学手册和词典中，很明显的，敏娜·考茨基的名字很少被提到。奥地利社会主义文学史至今还几乎没有人研究，所以对奥地利社会主义文学发展要作根本的分类，至今还几乎不可能。

出身是小市民阶级。她的父亲安东·叶赫是当地州立剧院的布景画家。他们家庭气氛就是这种职业决定的。敏娜很早就接触到戏剧，而且马上显示出了她的演员才能。后来全家迁居布拉格，1851年她在当地尼柯拉斯剧院开始了她的戏剧生涯，这个剧院作为实习戏院是颇有名声的。在这个剧院里，她结识了布景画家约翰·考茨基，和他在1854年1月结了婚。敏娜当时才十六岁，约翰二十六岁，夫妻俩都是“年青而贫困，但是对自己的才能满怀信心”，——敏娜·考茨基在1909年写的一篇简要的自传里就是这样说的<sup>①</sup>。一个建筑在这样信心上的家庭当然只能是艰难的。约翰·考茨基长期没有固定的职位，他的妻子要靠当演员来维持生活。不久她就当了四个孩子的母亲<sup>②</sup>，日子就更难过了。尽管如此，她在阿里木茨、桑特好森、麦克伦堡·斯特勒立茨的宫廷剧院以及最后在布拉格的捷克国家大戏院里，都获得了成功。从此她认识到了演员的欢乐，尤其是演员的苦痛以及剧界无产阶级的穷困，她后来把这些经验写在她的许多创作里，她在《不是统治，就是服役》、《在老家里》两部小说以及《现代德国戏剧》一文里对当时戏剧界情况进行了严厉的批评。

在她的不能算小的才能还没有能得到充分发展时，一场肺病迫使敏娜·考茨基离开了剧院。幸而约翰·考茨基在维也纳市剧院里获得了布景画家的职位，当时这个剧院的经理是亨利·劳伯。1863年他们全家迁居到维也纳，一直到1904年敏娜·考茨基都住

---

① 敏娜·考茨基的《自传简略》，载《在自由的时刻》，第十三年度的后半年的丛编，柏林，1909。

② 卡尔(1854年生)，敏娜(1856年生)，弗里茨(1857年生)，汉斯(1864年生)，敏娜嫁给一个资产阶级金融家弗朗茨·劳特，婚姻生活是不幸的(敏娜·考茨基在小说《海伦娜》第2卷里曾以文学的方式暗示到)；弗里茨和汉斯都成了舞台布景画家，但不如他们的父亲重要。

在这里。卡尔·考茨基在他的回忆录里写道：他们的家庭走上了“一个市民阶级的殷实的幸福生活。”<sup>①</sup> 1871年约翰·考茨基和他的两个儿子，弗里茨和汉斯，开设了一所宫廷剧院布景画家商行，不久就获得了国际的声誉。他们父子不仅从德国和奥地利的剧院，而且从纽约、伦敦和彼得堡接受到舞台布景设备的订货<sup>②</sup>。

从1904年起，敏娜·考茨基住在柏林，在她儿子卡尔家里度过了她的晚年生活，还是精力充沛地精神饱满地抓住机会从事写作<sup>③</sup>，1912年12月20日她就长辞了人世。

敏娜·考茨基的写作生涯从1870年左右开始，她的第一部文学作品发表在布仑市一家教会办的地方刊物《梅仑之声》上。但是只有到了七十年代奥地利工人运动上升时期她接触到了社会主义思想而且找到了有组织的工人阶级的道路时，她的写作才开始有重要的意义。在这两方面她显然受到了她的儿子卡尔的影响，卡尔在1875年参加了奥地利社会民主党的激进派。这位母亲是卡尔可以交谈社会主义思想的“亲信”。通过他，“她熟悉了社会主义思想，学得愈多，她就愈受到鼓舞。”<sup>④</sup> 在她的简单的自传里，她自己写道：“一个光辉的时代开始了，一切都沉浸在灿烂的阳光里，新的能力觉醒了，生活变得美好而有意义……我开始

---

① 卡尔·考茨基：《回忆和申辩》，第103页，海牙，1960年。

② 关于约翰·考茨基的意义，参看提姆和伯考合写的《画家词典大全》共二十卷，莱比锡，1927；作家弗里德里希·封·鲍提育的《十九世纪绘画作品》，第1卷后半，第696页，莱比锡，1948。

③ 敏娜·考茨基在1910年还写过一部独幕剧，当然只为在她家庭里上演的。（参看依万和弗兰茨·梅林写给敏娜·考茨基的信，1910年10月6日，收藏在阿姆斯特丹的社会史国际学院）。

④ 卡尔·考茨基：《回忆和申辩》，第300页。

去写作，我有话要说。”<sup>①</sup>

敏娜·考茨基写作方面发展的成熟是和她的政治方面的发展同时并进的。使她感到困难的是当时在德国和奥地利都还没有一部完善的工人阶级的史诗性的文学作品。她对于德国和奥地利文学的功绩正在于她在奥古斯特·奥陀-瓦爾斯特之后，和劳伯特-希瓦印薛尔同时，对开创一种史诗性的社会主义文学作出了贡献。在这方面当时有一个障碍，那就是德国和奥地利社会民主党还不曾有意识地致力于制定一种马克思主义的文化政策，尽管这方面的基本原则已由马克思和恩格斯奠定了。无产阶级的领袖们——马克思、恩格斯、倍倍尔、李卜克内西、艾德勒、梅林、罗莎·卢森堡等——都是敏娜·考茨基的熟人，往往还有交谊，他们对她的文学工作当然是支持和鼓励的。

从十九世纪八十年代起，敏娜·考茨基在奥地利和德国工人运动中是一个最受欢迎的女作家，她无疑地是在有意识地获取这种影响。她要在作品中站在无产阶级一边，向她的读者群众宣传社会主义思想。弗朗茨·布鲁姆编文学词典，曾请敏娜·考茨基写一篇简要的自传，她在1883年写信给他说，她的作品应该是她的世界观的反映，“谁不同情我的世界观，他就尽可以不必加以理睬，但是，他可不要把它和我个人割裂开来，因为我是以整个的我投入进去的。”<sup>②</sup>

敏娜·考茨基的长篇小说和短篇小说所产生的影响是要溯源到她的题材和倾向的。她在替德国和奥地利开辟新的诗的区域方面作出了贡献：工人阶级的生活和战斗，这些新领域是资产阶级

---

① 参见敏娜·考茨基的《自传简略》。

② 敏娜·考茨基给弗朗茨·布鲁姆的信，1877年7月11日（1883年的生活简史）收藏在马尔堡的西德图书馆。



作家们所不曾关心的，只有当他们象敏娜·考茨基一样站在革命无产阶级的立场，在作品中显出社会主义倾向时，这些领域才有可能被符合实际地现实主义地得到描述。

敏娜·考茨基也不是立刻就达到这个地步的，而且不是在她所有的作品中都达到的，特别不成功的是她的戏剧作品，其中只有《罗兰夫人》一部(1878年)获得出版。在她的早年作品之中，特别是在《不是统治，就是服役》(1881年)那部小说以及后来一系列的短篇小说里(例如《后来》[1891年]，《潮沼中的修道院》[1889年]等等)，她都局限于对小市民和市民生活的批判性的描述。在这些作品里，用恩格斯的话来说，她都力求通过对现实关系的描写去动摇资产阶级世界的乐观主义和引起对现存事物永世长存的怀疑。

她的创作在《格里兰霍夫的施蒂凡》(1879年)那部小说里，达到了初次的高峰，得到马克思一家人和恩格斯的重视<sup>①</sup>，其中世界观方面的陈述还基本上根据达尔文的学说。敏娜·考茨基对工人运动的认识从此已使她能够把对奥地利统治阶级的道德方面的批判和人民中下层人物的情况的描绘这两方面对立起来，更有意义的是她把1866年的战争纳入小说情节中来，这样就抓住了一个重大的民族主题，下层人物的命运就能和民族的命运结合在一起。

敏娜·考茨基的艺术描绘包括了统治阶级和被压迫阶级对战争的不同立场态度，战争事态演变本身也同时得到生动的反映。在这方面，敏娜·考茨基不亚于贝尔塔·冯·苏特纳，这位女作

<sup>①</sup> 马克思一家对《格里兰霍夫的施蒂凡》的积极评价只是在一封可疑的并且具有夸张的机会主义倾向的政治家路易斯·费尔爱克的信中提到。(路易斯·费尔爱克给敏娜·考茨基的信，1881年1月25日，载在《恩格斯和卡尔·考茨基的通讯集》，第39页以下，维也纳1955)。

家在1889年出版的著名作品《放下武器！》的第四卷里描写了1866年的战争。敏娜把战争的描绘纳入小说的紧张情节中去，而贝尔塔则只陈述战争对上层社会人物一方面的后果。她自己就在这部书的收尾中写道：她作为一个“很富的社会地位高”的妇人，不大认识到战争对人民所带来的苦难。<sup>①</sup>敏娜却生动地描绘了战争对普通老百姓所带来的苦难。她成功地描绘了战争对人类个性的影响，因而“完成了艺术审美任务方面的重要成分之一。”<sup>②</sup>

到了八十年代末期，在奥地利社会民主党组成了一个马克思主义政党及德国工人运动反对当时反社会党人法所进行的英勇斗争这两件大事的影响之下，敏娜·考茨基才步上了社会主义性质的文艺创作道路。这时她在一些小说和短篇故事里——特别是在《旧人和新人》、《胜利》、《海伦娜》和《一个五一节》里——试图把对统治阶级和小资产阶级生活的批判性的描写和对无产阶级生活和阶级斗争的描写结合在一起。特别是她对妇女问题的艺术处理显示出——在她的历史局限以内——她是工人阶级的一个女作家。

在《旧人与新人》里，敏娜·考茨基第一次把工人运动纳入故事情节里。她把这部书的一个样本送给恩格斯，上面亲笔写的献词说：“怀着衷心的情谊和崇敬，献给弗里德里希·恩格斯——敏娜·考茨基。祝愿我的作品能以任何方式引起你的兴趣和欣喜，这样，它对我自己就显得把意思说清楚了。”<sup>③</sup>恩格斯收

---

① 贝尔塔·冯·苏特纳：《放下武器！》，第312页，柏林—维也纳，1917。

② 汉斯·柯赫：《马克思主义和美学》，第231页，柏林，1961。

③ 卡尔·考茨基给恩格斯的信，1885年8月21日，见《恩格斯和卡尔·考茨基的通信集》，第182页。

到这本小说后所写的回信中赞扬了对盐矿工人和维也纳社会的描写以及某些典型化的人物形象，但是对阐明情节动机方面的欠缺，对主要角色爱莎和阿尔诺德的理想化，以及其中对党派倾向的艺术处理的不足，都提出了批评。对恩格斯的评语似可作一点补充：盐矿工人生活的描绘基本上是对维也纳社会的描绘起了一种反衬作用。

从艺术观点看，对资产阶级和贵族的批判没有表达得令人信服——这话适用于敏娜·考茨基的全部作品。资产阶级作家例如台奥多尔·冯达诺或敏娜·考茨基亲自认识的玛利·冯·艾布纳-艾兴巴赫对贵族的资产阶级都曾进行过较有个性的细致的因而也较富于批评性的描写。敏娜·考茨基却片面地集中揭示统治阶级的道德败坏。几乎在她所有的作品里都出现一个富有的纵欲者的肤浅的典型形象。她用来描写互相对立的阶级和阶层的那些人物是用机械的方式拼凑在一起的，描述了他们间的私人关系，而且总是用消遣故事那种简单的方式，这已是十九世纪一般消遣小品的作者们大量地利用过的。

不知道敏娜·考茨基以什么样的情绪来接受恩格斯的批评。但是有一点是确定的，她曾企图从这次批评里学习一些东西。在1886年5月10日她写给恩格斯的回信里，她当然只是很肤浅地谈到恩格斯的评语：“今天我才想向您感谢您那封写得顶好的信，……在信里您的语气是如此恳切温暖，而且又亲切地对我的作品进行了分析，认为值得费心深入地批判”。您的信是“我有生以来收到的一封最可爱的、内容最丰富的信，因为是从您这样一个人物那里寄来的，我感到极大的荣幸……。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 卡尔·考茨基给恩格斯的信，1885年8月21日，见《恩格斯和卡尔·考茨基的通信集》第182页，以及敏娜·考茨基给恩格斯的信，1886年5月10日，社会民主党中央马克思主义列宁主义学院。柏林。藏有照片。

在寄赠她的小说《旧人与新人》以前，敏娜·考茨基在1885年夏天到伦敦旅行时曾和恩格斯谈过文学，特别谈过她自己的作品。恩格斯介绍她读巴尔扎克，她听从了他的忠告。1885年8月21日卡尔·考茨基写信告诉恩格斯说，恩格斯介绍她读巴尔扎克，她为此感到说不尽的快乐，“她对巴尔扎克的精细的观察才能感到惊赞和鼓舞。”<sup>①</sup>

在她的此后作品里，这位女作家显然尽力去克服恩格斯所指出的她在文学人物形象描写方面的缺点，当然不是在每一点上都能成功的。

她把《胜利》这本小说里一个主角弗朗泽尔和她过去把《旧人与新人》中的爱莎一样加以理想化和过分提高了。在弗朗泽尔身上，就象她处理其它作品中的人物形象一样，她想证明她的一个看法，就是认为在无产阶级身上，在普通的老百姓身上，卓越的才智处于沉睡状态，需要有适合的情况才会把它唤醒。由于她过分夸大了这个看法的重要性，致使她忽视了人物形象的正确发展。她的人物形象往往是没有发展的，只有在变化着的、合适的周围环境条件之下，他们才展现出他们原来就已掌握着的力量。

这种失败的另一个根源在于对主角或英雄人物的选择，敏娜·考茨基只有在一部分作品里描写无产阶级，而这部分作品从美学观点看又不是很完美的。她固然有意识地把工人阶级生活或工人运动纳入她的故事情节里，但是很少把无产阶级英雄人物摆在中心点上。她往往只提到阶级斗争，却很少把它直接描绘出来，就是由于这个缘故，倾向性就不是来自环境和故事情节，而必须得

---

<sup>①</sup> 卡尔·考茨基给恩格斯的信，1885年8月21日，见《恩格斯和卡尔·考茨基的通信集》，第182页。



明确地指点出来。

在《胜利》这部小说里，我们宁愿围绕着画家欧根·奥斯瓦尔德的那个情节挪到背景里去，最好摆在无产阶级和小市民环境里发挥作用的那些次要情节里去，原来的安排就使次要情节比起主要情节还更重要，因为敏娜·考茨基在主要情节里表达了她对于资本主义经济运动规律的认识。她在这部小说里写了小手工业者被大工厂挤垮的没落过程，对这过程的理解，比起麦克斯·克林茨尔的著名小说《丁迫师傅》来，要正确得多。特别是她指出手工业者只有在和无产阶级结合在一起时才有前途，这一点是处在当时环境中任何自然主义作者所做不到的。

《胜利》这部小说中的一些次要情节清楚地说明了敏娜·考茨基是相信马克思主义的基本原则和革命的无产阶级世界观的，但是没有完全掌握住科学的社会主义的理论。

在《海伦娜》(1894年)里，敏娜·考茨基描述了一个妇女由小市民的状态转到社会民主主义者的发展过程。选择这样一个女主角，这本身就说明在这部小说里工人运动的描述不是摆在次要情节里而是结合到主要情节里去。这部小说最突出的一点是它和她已往写的短篇故事和小说相反，在人物性格描绘上避免了任何虚伪的理想化，人物性格的发展，特别是海伦娜本人性格的发展，得到充分的阐明。第一卷描述海伦娜在“上等社会”中的生活那部分所用的，当然还是沿街叫卖的低级小说的那种陈腐粗俗的手法。

在《海伦娜》里作者也没有一次象她在《旧人与新人》和《胜利》里那样大量地描写工人日常生活。女主角在1877到1878年的俄土战争中当过护士，有过震撼人心的经历，在此以后，由于朋友宣传的影响和她自己对工人运动的直接接触，于是就走上了社



会民主政治的道路。和她的其它作品不同，这里所描绘的不是奥地利的而是德国和俄国的社会主义运动。海仑娜终于在苏黎世参加了德国社会民主主义的政治工作，帮助传送不合法的中央机关情报，在浮登宫守护过党代表大会的代表们。

在小说第三卷里这一部分出现了著名的“红色邮递员”尤利乌斯-毛特勒和他的妻子。恩格斯为此在给左尔格的一封信中对小说提出了尖锐的批评意见。提出这种批评意见的原因显然在于恩格斯坚决反对任何方式的个人崇拜，他并不是想要对这部小说作出一种全面的评价①。

从布局的观点来看，这部小说的突出的优点在于书中凡是发生的事情都与女主角的性格发展有关。只有描写流亡到苏黎世的不同派别的俄国革命者的生活的那部分在一定程度上有些特殊，因为阐明海仑娜性格发展过程的依据并不需要铺开这样宽的场面。

从总的看来，敏娜·考茨基在《海仑娜》里比之已往的作品，显示出她已能较完善地塑造文学的形象。这部小说当然不会列入——用梅林的话语来说——“珍宝橱古典文学丛书里”②，但是梅林正象克拉拉·蔡特金一样，认为敏娜·考茨基是个真正的人民的女作家③。

不管是在《海仑娜》里还是在其它作品里，敏娜·考茨基都没有能以现实主义方式描写贵族和资产阶级的生活，这无疑是与

---

① 恩格斯的信和小说《海仑娜》的另一评论见赫尔加·霍丁的论文《1890年左右工人运动的高涨及其对文学的影响》，柏林，1961。

② 弗兰茨·梅林：《敏娜·考茨基》，见《论从赫·伯尔到西瓦协尔时期的德国文学》，《梅林全集》第11卷，第451页，柏林，1961。

③ 克拉拉·蔡特金：《敏娜·考茨基》，载在《平等》杂志，第23年度，第8期，第121页，1913。

她自己的发展过程有关。她没有条件能理解和以艺术方式去反映对她是陌生的而且敌对的一个生活领域。她每次尝试，都因为采用当时一般消遣作品的陈腐手法而遭到失败。对她自己的社会圈子以及和她多方结合在一起的城乡下层人民的圈子，她都能确切地描写。在这方面她往往用自己的生活经验作出发点。她的最大的成就在于描写一个人由于认识现存的社会关系必须改变，而参加工人运动的过程，这正是她自己走过的过程。她不仅用小市民阶层的妇女形象，而且也用无产阶级人物形象，来成功地显示出这种过程。

《在老家里》(1904年)这部小说的情境几乎全部是由自传式因素决定的。本选集中所选的这部小说的一些段落并不如从《格里兰霍夫的施蒂凡》、《旧人与新人》、《胜利》和《海仑娜》中所选的段落那样直接成为全书情节的组成部分。我们都可以嗅出宣传煽动的意图，从这种意图出发，作者让一个女主角在经历了沉重的亲身感到的幻想破灭后，偶然来到了竞选大会上。这样，这位主角路易斯的命运由此获得了一个前所未有的转折。

描写维也纳选举的一章虽与全书主要情节没有联系，却生动地描绘出奥地利工人阶级的斗争。在《旧人与新人》、《胜利》和过去还没有提到的《大主教的的金刚钻》、《巴黎花园》、《木匠波尔得》几个短篇故事里，作者都描写过阶级意识初出现或已觉醒时期的工人阶级斗争。在《在老家里》这部小说里出现了有组织的无产阶级，他们的斗争是在一个马克思主义政党领导之下进行的。他们满怀无产阶级历史使命的意识，这一使命的完成才能使全国人民获得幸福。

《一个五一节》这个短篇故事可以紧接上《在老家里》写选

举的那一章，因为它的情节背景就是奥地利工人运动斗争的高潮。除掉一些报告的段落以外，这篇故事是个独特的作品，在这里敏娜·考茨基又一次达到了小说《海伦娜》的文学水平。这篇独特的作品在材料和主题方面都完全植根于斗争的无产阶级生活，因而其中女主角恋爱失败的个人遭遇并不是孤立的，而是反映出个人遭遇与整个阶级命运互相联系在一起。

《一个五一节》是和社会民主主义作者为五一写的大量的歌曲、诗歌、节日小话剧和剧本揉合在一起的。尽管1889年在巴黎召开的第二国际成立大会曾宣布规定五月一日为无产阶级的斗争日，这些杂揉在一起的作品不全是具有革命性的，其中许多作品表现的是机会主义思想，这种思想从十九世纪到二十世纪的转折期在德国和奥地利工人运动中就逐渐发生影响。

敏娜·考茨基的五一节故事本身却有一种革命的倾向。当然，在这些故事里，维也纳的工人们只是在当时社会民主党所提出的口号下进行活动，他们为了八小时工作日和普选而进行示威。但是他们明知这两个要求都不是工人阶级的最终目标。而敏娜·考茨基把他们看作：“他们都是革命家，……”<sup>①</sup>

这种说法就使人看出敏娜·考茨基在她晚年的文学作品里所追求的还是她在八十年代作品里所追求的那种目标。她希望对读者的政治教育作出贡献。《一个五一节》比她已往的作品达到了更高的水平。

这篇故事是在1906年写的，1907年初就在《新世界图解年鉴》上发表了。当时机会主义势力已经得到了很大的影响。他们企图不仅在德国同时也在奥地利把社会民主党由革命的政党改变

---

<sup>①</sup> 敏娜·考茨基：《一个五一节》，载《新世界图解年鉴》，第36页，汉堡，1907。

成一种以拉选票为目的的改良主义的党。敏娜·考茨基对待罗莎·卢森堡几乎象母亲一样，她从卢森堡那里听到很多关于1905年俄国革命的性质和过程，这次革命在机会主义者看来，仅仅对于俄国是一个有空前意义的大事。奥地利机会主义势力因为政府在1906年底终于被迫保证实行普选而有所发展。<sup>①</sup>这个事件很可能提供了外因，使敏娜·考茨基想起描写在争取选举权的斗争中的一段插曲。同时这篇故事也反映出俄国革命对德国和奥地利工人运动中的左翼力量所产生的影响。故事结尾表现得很清楚：无产阶级的胜利只有采用革命的暴力才可以达到。

在小说《在老家里》和短篇故事《一个五一节》出现的年代里，敏娜·考茨基还是一个极受欢迎的女作家，当然这只是对于无产阶级的读者们来说的。资产阶级和小资产阶级的读者们几乎已不大读她的作品了，资产阶级作家们几乎不受她的影响。就这一点来说，敏娜·考茨基的遭遇和其他社会主义作家们的遭遇是一样的。玛丽亚·库芮特祝贺她的七十岁寿辰说：“没有一个社会民主党的家庭里对敏娜·考茨基的名字不感到亲切，凡是社会主义的日报、《新时代》、《新世界》被人阅读的地方，人们对她都熟悉。”<sup>②</sup>从根本上来说，这对于她是个最大的夸奖。实际上，在工人的出版社里她的作品的翻印是不知其数的。此外，她的小说和短篇故事已成为每个工人图书室的一个不可缺少的部分，不断有人借阅。

只有到了本世纪第一个十年的末期，敏娜·考茨基的作品才

---

① 参看弗里茨·克莱因：《德国从1897—1898年到1917年》（德国史教科书的稿件）第147页，柏林，1961年。

② 玛丽亚·库芮特：《敏娜·考茨基》，载《新世界》第32年度，23期，1907年，179页。

日益失去意义和影响。这一点从纽伦堡弗兰克出版社在她死后不久企图出版她的全集所遭到的失败就可以见出。<sup>①</sup>

敏娜·考茨基是少数出身小市民阶级的女作家中的一个，她们在无产阶级力量开始集合时期，在为二十世纪阶级大混战作准备的年代，就已决然站到革命的工人阶级一边。梅林在她死后曾写过这几句话：她是“一个真正的女战士……她的作品会长久留传下去……藏在保存人类解放斗争丰功伟绩的伟大珍宝馆里，参加这场斗争是她的欢乐和她的骄傲。”<sup>②</sup>

---

① 纽伦堡弗兰克出版社的信收藏在阿姆斯特丹的社会史国际学院。

② 梅林：《敏娜·考茨基》。



# 政治经济学的方法<sup>①</sup>

〔德〕马克思

从政治经济方面考察某一既定的国家，我们就要从它的人口，人口的阶级划分，在城市，陆地和海域以及各个生产部门的分布，输出和输入的年度总量，商品价格等等开始。

正确的程序好象是从实际的具体的，即实在的前提开始，举例来说，这样就要从人口开始，因为人口是全部社会生产的基础和主体。不过如果考察得较仔细一点，这种程序却是错误的。例如假如抛开构成人口的阶级，人口就是一种抽象品。再假如不知道例如雇佣劳动，资本之类为阶级所依据的因素，阶级也就成了一个空洞的名词。再如资本，它依靠交换、分工，价格等等，假如没有雇佣劳动，没有价值，货币，价格等等，资本也就没有。从此可见，如果我从人口开始，那就会只是对整体的一种混乱的观念，通过较切近的确立，我才会以分析的方式逐渐达到较简单的概念；从摆在面前的具体转到愈来愈暗淡的抽象，直到我达到

---

① 所译为马克思《〈政治经济学批判〉导言》中“政治经济学的方法”一、二两段，译者生前未公开发表过。——编者注

一些最简单的定义(或定性)。从此就会又走上回途路,直到最后我又回到人口。但是这回人口就不再是对于一个整体的混乱的观念,而是一种融会许多定性和关系的丰富的整体了。前一条是经济学在初产生时在历史上曾经走过的道路,例如十七世纪的经济学家们总是从活的整体开始,即从人口,民族,国家政权乃至若干国家政权等等开始。但是他们以这样方式结束,他们通过分析找出例如分工,需求,货币和价值等等的某些起界定作用的抽象化的一般关系。等到这些因素多少已固定化和抽象化了,才开始出现由劳动,分工,需求,交换价值之类简单因素上升到国家,国际交换和世界市场的一些经济体系。这后一种方法在科学上显然是正确的。具体之所以具体,因为它是许多定性的综合,因而是杂多的统一。所以具体在思维中表现为综合过程,表现为结果而不是表现为出发点,尽管它在现实界确实是出发点,所以也是观照和观念的出发点;按照头一种方法,完整的观念蒸发为一些抽象的定性;按照第二种方法,一些抽象的定性通过思维再生产出具体的。黑格尔就由此陷入幻觉,认为现实界乃是思维进行自综合,自深化和自发展的结果。而其实由抽象上升到具体的这种方法只是思维用来掌握具体,把它作为心灵中的具体而再生产出来的一种方式,而决不是具体本身的生产过程。例如交换价值这样一个极简单的范畴,就要依据人口,依据某种形式的家庭,共同体和国家中在某种特定情况下进行生产的人口。它只能作为某一特定的活的具体的整体中的一种抽象的片面的关系而存在。不过作为范畴,交换价值却在远古时代就已存在过。因此,对于意识来说——而哲学意识的特性本来就是如此:把掌管知解的思维就看作实际的人,把所知解到的世界本身就看作实际的世界——总之对于意识来说,各范畴的运动就被看作实际的生产活动而其结

果就是世界(只可惜这运动的动力却来自外界)。这种看法其实还是一种赘词(义同语异), 只有在一定限度以内才是正确的, 那就是只有在把具体的整体看作思维的整体和思维的具体, 亦即看作思维和知解的产物时, 才是正确的。但决不是驾凌于(感性)观照和观念之上和之外而思维出的由自己产生出自己的那种概念的产物, 而是据观照和观念来加工成的那种概念的产物。在头脑中显现为思维过程的那种整体是思维着的头脑的一种产物。这种思维着的头脑运用它所特有的方式去掌握世界。这种方式不同于艺术的, 宗教的, 实践——精神的掌握世界的方式。真正的主体前后都停留在头脑之外而保持着它的独立性; 这就是说, 只要头脑还只处在思辨的态度, 即认识的态度时, 情形都是如此。因此, 在认识性的方法(政治经济学的方法)中, 主体, 即社会, 都要经常作为前提悬在心眼前。

艺术的宗教的实践——精神的掌握世界的方式

政治经济学——理论科学凭思维着的头脑由片面(抽象)上升到整体(概念)的掌握世界的方式

载1989年《复旦学报》(社会科学版)第4期